

O OLHAR SOBRE A METARMORFOSE
EFEITOS DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO
NA INTERPRETAÇÃO DA PINTURA

Volume 1

Ângela Sofia Alves Ferraz

Dissertação de Mestrado em Museologia e Património

MARÇO, 2009



Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Museologia e Património, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Raquel Henriques da Silva

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apreciada (o) pelo júri a designar.

O candidato,

Lisboa, de de

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apresentada a provas públicas.

O(A) orientador(a),

Lisboa, de de

AGRADECIMENTOS

Um agradecimento especial à minha orientadora, Professora Doutora Raquel Henriques da Silva, pela confiança que depositou nas minhas escolhas, pela disponibilidade de acompanhamento e pelas críticas pertinentes com que me confrontou.

Gostaria de reconhecer o apoio que recebi do Museu Nacional de Soares dos Reis, em especial da Directora, Dr.^a Maria João Vasconcelos, pela extrema amabilidade, pela entrevista concedida e pelas informações facultadas. À Dr.^a Elisa Soares agradeço a disponibilidade com que aceitou a receber-me, o acompanhamento nas várias visitas ao Museu e os diversos esclarecimentos prestados. Agradeço, também, à Dr.^a Paula Azeredo pelo entusiasmo com que me acompanhou numa conversa informal que serviu de excelente ponto de partida para relançar novas questões. Agradeço o extraordinário acolhimento com que sempre fui recebida no Museu e o acesso facilitado à colecção e a diversa documentação.

Agradeço igualmente

a colaboração obtida no Arquivo Técnico de Conservação e Restauro do Instituto dos Museus e da Conservação, em particular à Dr.^a Nazaré Escobar, pela resposta às minhas solicitações de consulta e disponibilização de documentação fotográfica;

ao Centro de Conservação e Restauro da Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa, Porto, na pessoa da Dr.^a Carla Felizardo, pela cedência de material gráfico;

à Dr.^a Isabel Ferreira, Coordenadora do Departamento de Tecnologia e Artes Gráficas do Instituto Politécnico de Tomar, a quem devo todo o apoio que me foi dado ao entendimento das questões da percepção e interpretação;

à Dr.^a Carla Rego, docente no Departamento de Arte, Conservação e Restauro do Instituto Politécnico de Tomar, pelo acompanhamento e sugestões.

RESUMO

O presente estudo inscreve-se nas áreas da conservação e restauro e da museologia, reunindo contributos de outras disciplinas tanto das ciências exactas como das ciências sociais e humanas. Tendo como objecto central a relação entre o estado de conservação e a interpretação da pintura, este trabalho procura precisar o modo como a alteração da matéria afecta a leitura da obra de arte e, consequentemente, como determina o estabelecimento dos critérios de intervenção.

Este tema é desenvolvido a partir de três sistemas fundamentais:

- a obra de arte, neste caso a pintura de cavalete, considerada na sua dualidade de matéria e imagem;
- o estado de conservação, abordando as patologias que, de forma mais acentuada, podem interferir na interpretação da pintura;
- a interpretação, situada aqui em contexto museológico, enquanto meio intermediário entre a obra e o sujeito.

Se na primeira parte desta dissertação se reúnem os contributos teóricos que permitem esclarecer a questão, na segunda, esta é averiguada através de casos concretos estabelecidos por um conjunto de dez pinturas do século XIX, do Museu Nacional de Soares dos Reis. A partir desta análise empírica pretende-se, como objectivo último, investigar sobre a possibilidade das questões da materialidade da pintura e o seu estado de conservação justificarem novas formas de tratamento no âmbito da comunicação museológica.

Palavras chave: pintura, estado de conservação, interpretação, critérios de intervenção, comunicação museológica

ABSTRACT

The present study brings together the fields of conservation and restoration and museology, as well as contributions of other subjects such as the exact and social sciences. Its main goal is to consider the relationship between the state of conservation of the painting and its interpretation, and to find out how material deterioration can affect the reading of the work of art and, consequently and finally, to ascertain an intervention criteria.

This theory is developed based on three fundamental principles:

- the painting, as work of art, considered both as image and substance;
- the painting's conservation state, considering how pathologies can interfered with the painting's interpretation;
- the interpretation of the painting, in the museological context, as a mediator between the subject and the work of art.

In the first part of this study, theoretical contributions will clarify the relationship between the state of conservation of the painting and its interpretation. As for the second part, case-studies (a group of ten nineteenth century paintings of Museu Nacional Soares dos Reis) will be used to illustrate it. This empirical analysis aims to investigate questions regarding the painting's materiality and its state of conservation, thus justifying new interventive treatments as far as museological communication is concerned.

Key words: painting, sate of conservation, interpretation, intervention criteria, museological communication

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
PARTE I	
Capítulo I. A ESTRUTURA PICTÓRICA	6
1. A dualidade matéria - imagem	7
2. Materiais e técnicas da pintura	9
3. Modificações na estrutura pictórica no século XIX.....	13
Capítulo II. OS PROCESSOS DA METAMORFOSE.....	18
1. Panorama dos factores de degradação da pintura	19
1.1. Humidade e temperatura	19
1.2. Luz.....	21
1.3. Poluição atmosférica	22
1.4. Ataque biológico	23
2. Degradação da superfície pictórica.....	23
2.1. Estalados	23
2.1.1. Estalados prematuros.....	25
2.1.2. Estalados de envelhecimento	26
2.1.3. Tipos e padrões de estalados.....	27
2.2. Destacamentos e lacunas	29
2.3. Alteração do verniz.....	30
2.4. Pátina.....	31
Capítulo III. OS PROCESSOS DA INTERPRETAÇÃO	33
1. Percepção e interpretação	34
2. Organização perceptiva	36
2.1. Agrupamento perceptivo	36
2.2. Peso visual	38
2.3. Selecção perceptiva	40
3. Modos de ver: a dupla distância.....	41
4. Museu: espaço concreto, espaço abstracto	43
5. A pintura no tempo, o tempo na pintura	45
Capítulo IV. O OLHAR SOBRE A METAMORFOSE	48
1. Formulações de conceitos: do “tempo-pintor” à procura da “imagem original” .	49
2. Atitudes perante as marcas do tempo: aceitação e refutação	55
3. Estado de conservação e interpretação da pintura	59

PARTE II

Capítulo V. DAS HIPÓTESES À EXPERIÊNCIA: EXAME DA QUESTÃO CENTRAL A PARTIR DE UM CONJUNTO DE PINTURAS DO MUSEU

NACIONAL DE SOARES DOS REIS 63

1. Explicitação da metodologia 64

2. Museu Nacional de Soares dos Reis: espaços e colecções 67

3. Análise histórico-artística 71

4. Intervenções de conservação e restauro 76

5. Sobre o estado de conservação e os seus efeitos na interpretação das pinturas.... 85

Capítulo VI. APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS..... 91

1. Reflexão aberta sobre os resultados obtidos 92

2. Perspectivas de actuação 97

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 106

BIBLIOGRAFIA 109

GLOSSÁRIO 121

LISTA DE ABREVIATURAS

APBA – Academia Portuense das Bellas-Artes

APOM – Associação Portuguesa de Museologia

CCR/UCP – Centro de Conservação e Restauro / Universidade Católica Portuguesa

CMP – Câmara Municipal do Porto

DDF – Divisão de Documentação Fotográfica

DHL – Doação de Honório de Lima

EBAL – Escola de Belas Artes de Lisboa

ECCO – European Confederation of Conservator-Restorers' Organizations

ICCROM – International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property

ICOM – International Council of Museums

IJF – Instituto José de Figueiredo

IPCR – Instituto Português da Conservação e Restauro

IPM – Instituto Português de Museus

IPPC – Instituto Português do Património Cultural

MC – Ministério da Cultura

MNSR – Museu Nacional de Soares dos Reis

MPP – Musée du Petit Palais

UP – Universidade do Porto

Talvez mais humanos que nós, pelo menos no campo das artes, em que procuravam sensações felizes, possuidores de uma outra sensibilidade, os nossos antepassados não gostavam de obras de arte mutiladas, das marcas da violência e morte nos deuses de pedra. Os grandes amadores de antiguidades restauravam por piedade, por piedade nós desfazemos a sua obra. Talvez nos tenhamos habituado de mais à ruína e aos ferimentos. [...] Aceitamos mais facilmente que essa beleza, separada de nós, abrigada em museus e não já em nossas casas seja uma beleza etiquetada e morta. O nosso sentido do patético compraz-se nessas imperfeições; a nossa predilecção pela arte abstracta faz-nos amar essas lacunas, essas fissuras que neutralizam de algum modo o poderoso elemento humano desta estatuária. De todas as modificações causadas pelo tempo, nenhuma afecta tanto as estátuas como a alteração do gosto que as admiram.

Marguerite Yourcener,

O Tempo, Esse Grande Escultor, 1982

INTRODUÇÃO

No decorrer da minha experiência profissional como conservadora-restauradora em museus a questão da alteração da obra de arte sobre os efeitos da passagem do tempo esteve, naturalmente, sempre muito presente. Talvez por isso, fui-me apercebendo que enquanto frequentadora de museus, o meu olhar sobre a pintura se dirigia em primeiro lugar para o corpo material da obra e só depois para a imagem. Foi a partir desta constatação que a curiosidade sobre o modo como o público vê a pintura exposta foi despertando. Passei a interrogar-me se os visitantes também *viam* os vernizes amarelados, os estalados e até essa pátina que assinala valores de antiguidade e autenticidade. Sobretudo inquietaram-me os efeitos que essas alterações exercem nos processos de interpretação da pintura. Será que o estado de conservação da superfície pictórica pode influenciar a relação do público com a própria obra? E de que forma os museus se relacionam com o estado de conservação das obras de arte? A atitude é de aceitação das patologias ou, pelo contrário, os responsáveis pelas intervenções de conservação e restauro foram desenvolvendo práticas no sentido de silenciar as marcas da passagem do tempo?

Assim, contrariando os modelos que situam a conservação e restauro sobretudo como uma actividade tecnicista, esta investigação pretende indagar sobre os modos como o estado de conservação da pintura e os critérios de intervenção são pensados, interpretados, praticados e legitimados. Na conservação e restauro não deve haver lugar para actos mecânicos ou questões exclusivamente técnicas. É hoje consensual entre os investigadores da disciplina que qualquer intervenção de conservação e restauro é sobretudo um acto de interpretação, cujos objectivos devem ser continuamente questionados, avaliados e, se necessário, modificados.

A passagem do tempo deixa marcas nas pinturas que podem ser tão diversas quanto as causas que as provocaram. As obras de arte reflectem, de certo modo, a evolução da História do Homem através das modificações dos diferentes significados sociais, culturais e estéticos que lhe foram sendo atribuídos. A obra torna-se, assim, num extraordinário documento através do qual se podem interpretar diversos factos históricos. A História da Conservação e Restauro dá-nos conta de uma certa tendência para protegermos e preservarmos aquilo que consideramos valioso. Mas também nos informa das grandes alterações em termos de critérios de intervenção determinadas pelas modificações do entendimento sobre o “valor” das patologias da obra de arte e pelos diferentes “gostos” que se formaram em cada época.

A oposição entre os que defendem a manutenção dos sinais da passagem do tempo e os que defendem a recuperação da “imagem original”, tal como teria saído do atelier do artista, é transversal a diferentes períodos históricos. Em particular, desde o século XVII até à actualidade, a questão da limpeza, por exemplo, motivou apaixonadas discussões entre os

partidários da remoção dos vernizes alterados e da sujidade superficial e os que defendem que a pintura deve ser apresentada tal como nos chegou, aceitando as suas transformações.

Subjacente a estas discussões situa-se a bipolaridade estética e histórica que a obra de arte encerra, questão introduzida por Cesare Brandi¹. Estas duas instâncias não são tão facilmente conciliáveis: por um lado, em nome da legibilidade aspira-se à devolução das condições estéticas mais próximas da intenção do artista, por outro, considerando-a um documento histórico, testemunho da passagem do tempo, há que preservar os seus danos. O que deve prevalecer? O artístico ou o histórico? Mas como aceitará o público o resultado desta escolha? Sabendo que a obra de arte é concebida sobretudo com fins artísticos e estéticos, o que é que um museu de arte deve comunicar em primeiro lugar: os aspectos estéticos da suas obras ou os sinais da história? E, a manutenção das alterações introduzidas pelo tempo não prejudicarão a interpretação estética das obras?

Este estudo nasce da vontade de investigar criticamente estas questões e de procurar uma fundamentação teórica e empírica que as sustente. Todavia, foi constatada a falta de publicações que proporcionem uma visão exaustiva e rigorosa das intervenções de conservação curativa dentro do contexto museológico. Embora exista um grande número de manuais relacionados com a investigação material da obra de arte e das técnicas de intervenção de conservação e restauro, escassas são as publicações que abordem a questão a partir de uma perspectiva integrada. Antes, limitam-se a fornecer perspectivas parciais ou meramente divulgativas dos procedimentos técnicos, onde o fenómeno da recepção das obras, do público e a sua interpretação são considerados marginais.

Logo no começo desta investigação foi necessário definir uma estrutura de tratamento do tema que acabou por ficar assente em três eixos fundamentais:

1. A obra de arte – circunscrita à pintura de cavalete e entendida a partir da dualidade de matéria e imagem.
2. O estado de conservação – particularmente as alterações e patologias que possam interferir na interpretação da pintura.
3. A interpretação – formulada a partir do sujeito num processo dialéctico e aqui situada em contexto museológico, enquanto meio intermediário entre a obra e o sujeito.

Classificar este objecto de estudo é uma tarefa que encerra algumas dificuldades. De facto, para o apuramento do tema mostrou-se necessário investigar diferentes áreas, tanto das ciências exactas como das chamadas ciências sociais e humanas. A abordagem foi seguindo

¹ Cesare Brandi (1906-1988), que durante cerca de seis décadas estudou e trabalhou na conservação do património, foi responsável, em 1938, pela criação do Instituto Central de Restauro (Roma). O Instituto reunia várias funções integradas e materializadas por três serviços: o laboratório que incluía os “gabinetes” de biologia, química e física; o atelier, para desenvolver trabalhos exemplares e a escola de formação. Cesare Brandi desenvolveu uma intensa actividade nos domínios da crítica, da história da arte e do restauro, destacando-se a sua fundamental *Teoria do Restauro*, publicada pela primeira vez em Roma, em 1963 (Ver bibliografia).

o caminho da transdisciplinaridade, em que se procurou traçar um percurso em espiral na procura de diferentes contributos de disciplinas como a conservação e restauro, a química, a história da arte, a estética, a psicologia e a museologia. Não houve a preocupação de tratar exaustivamente as diferentes temáticas informativas, mas antes de retirar de cada matéria o contributo considerado mais válido para enquadrar e relançar as questões. Pretendeu-se, muito mais do que fechar os assuntos, levantar questões, partilhar preocupações, suscitar debate, para a necessidade última de proceder a constantes e empenhados esforços de investigação, capazes de renovar as visões, procedimentos e estratégias de acção, quer no campo da conservação e restauro, quer no campo da comunicação em museus.

Ao concentrar a atenção numa problemática que procura analisar os efeitos do estado de conservação na interpretação da pintura, foi considerada a possibilidade das questões subjacentes ao tema poderem motivar e justificar o surgimento de um novo paradigma de relação entre a conservação e a comunicação museológica. Pretende-se assim com esta dissertação fornecer alguns auxílios para a reflexão em torno dos fenómenos de alteração da pintura (chamados num sentido mais poético de *metamorfose*), acreditando que uma união efectiva entre a conservação e restauro e a museologia permitirá a eclosão e a revisão de práticas e de critérios de intervenção mais aptos a incorporar a perspectiva do público.

Este estudo apresenta, ao nível da sua estrutura de desenvolvimento, duas partes principais. Na Parte I, procura-se identificar e caracterizar os elementos organizativos da investigação seguindo uma perspectiva de enquadramento teórico.

O primeiro capítulo é dedicado à classificação e caracterização dos componentes construtivos da pintura, verificando as suas características de funcionalidade e estabilidade. A pintura é formada por um complexo conjunto de valores (estéticos, simbólicos, históricos, etc.) que se formam a partir da imagem. Mas toda esta parte, que poderíamos considerar como “alma” da obra, necessita de um suporte físico, um “corpo” material. Uma vez que o suporte físico da mensagem da obra de arte é constituído por matéria, importa conhecer os materiais, a sua composição o seu comportamento físico e químico, bem como as diferentes técnicas de criação. Esta análise dos materiais e das técnicas pictóricas é de particular importância para a compreensão mais correcta do devir artístico, uma vez que revelam a intencionalidade do pintor e as alterações conceptuais ocorridas ao longo do tempo.

Na pintura antiga os materiais eram seleccionados com rigor considerando a sua qualidade e estabilidade, revelando uma preocupação com a conservação da obra. A partir do século XVIII e, particularmente no século XIX, o artista desvincula-se progressivamente da preparação dos seus materiais, optando pelas soluções, mais cómodas, que lhe são oferecidas pelo mercado. Estas escolhas, que nem sempre respeitam os critérios de qualidade, aliadas a um desconhecimento maior das suas propriedades pictóricas e das técnicas tradicionais,

acabam, muitas vezes por se traduzir em resultados negativos para a conservação das pinturas. A pintura do século XIX é marcada pela inovação e pela descoberta de novas linguagens plásticas, mas simultaneamente revela, na sua materialidade, os sinais dessa ruptura com os materiais e técnicas tradicionais, tornando-a num caso particularmente interessante dentro do contexto deste trabalho. Assim, embora se façam referências a pinturas de outras épocas, esta investigação terá na pintura do século XIX, o seu objecto principal de estudo.

No segundo capítulo apuram-se as causas e os efeitos da alteração do estado de conservação da pintura. A pintura de cavalete constitui uma das mais delicadas estruturas artísticas, devido a heterogeneidade de materiais que a compõem. A alteração a que está sujeita depende das características técnicas e comportamentais da matéria, mas também dos processos físicos e químicos de alteração a que está sujeita e que acarretam um inevitável envelhecimento. Neste capítulo serão tratados com maior destaque esses agentes naturais de alteração (humidade, temperatura, luz, ar e ataque biológico) e as consequências que acarretam. Analisam-se, ainda, as patologias que afectam a superfície pictórica, e que mais contribuem para a alteração da leitura da imagem.

O terceiro capítulo é dedicado aos processos de interpretação. Serão explicitados os sistemas de leitura da pintura, partindo da análise das condições fisiológicas da percepção que conduzem à interpretação. Sustenta-se a ideia de que a obra de arte nunca está completa até ao momento da recepção pelo espectador, que a justifica enquanto objecto artístico. Por outro lado, cada observador proporciona novos contextos, em que os seus conhecimentos, experiências e expectativas influenciam a interpretação que efectua. A noção de contexto assume particular importância, uma vez que as circunstâncias que envolvem a exposição de uma pintura afectam o seu significado. O espaço do museu, enquanto instituição que impõe uma relação particular com a obra de arte, é abordado tendo em conta as questões museográficas que contribuem para o estabelecimento de um contexto específico de interpretação. Considera-se também a noção do tempo em relação à obra de arte, uma vez que tanto o tempo como o espaço constituem as condições formais para que qualquer obra se estabeleça no momento interpretativo.

O último capítulo da primeira parte pretende elaborar uma sistematização inter-relacional dos temas tratados anteriormente. Partindo de uma breve perspectiva histórica sobre a forma como os responsáveis pelas obras de arte se posicionaram relativamente ao estado de conservação da pintura e quanto aos processos de intervenção, analisa-se a forma como os sinais da passagem do tempo sobre as pinturas foram recebidas e dadas (ou não) a ver. Verifica-se ainda como a subjectividade com que a questão do estado de conservação da pintura, em que os valores que lhe são atribuídos e a noção de *gosto* se alteram constantemente, contribui para que os critérios de intervenção não sejam consensualmente estabelecidos. Determinando uma relação entre os processos perceptivos e o estado de conservação da pintura, são analisadas,

por último as possibilidades de interpretação que se constituem quando a superfície pictórica é afectada por patologias.

Na Parte II, a questão central deste estudo é averiguada através de experiências concretas determinadas pela selecção de um conjunto de dez pinturas do Museu Nacional de Soares dos Reis. Depois de explicitada a metodologia adoptada, faz-se o enquadramento e contextualização prévias, do ponto de vista museológico, estético e das intervenções de conservação e restauro a que as obras foram sujeitas ao longo do tempo. Por fim, as pinturas são analisadas no seu estado de conservação actual, considerando os efeitos que desse estado podem resultar para a sua interpretação.

O último capítulo é dedicado à análise e discussão dos dados recolhidos. Partindo da verificação da pertinência da integração da materialidade da obra de arte no discurso comunicativo do Museu, procurou-se definir modelos de actuação que incluam estratégias de actuação baseadas, em simultâneo, na percepção, compreensão da estrutura física da obra de arte e nos efeitos da passagem do tempo sobre a matéria pictórica.

No que respeita aos aspectos formais do texto que se segue, convém assinalar a interligação entre cada um dos capítulos, sendo frequentes os reenvios de informação de uma parte para outra, mediante indicações em notas de rodapé. Tentou-se, dada a complexidade do tema, evitar que a redacção se tornasse excessivamente exaustiva, ainda que em algumas ocasiões não se o tenha conseguido completamente.

No final, considerou-se oportuna a inclusão de um glossário com termos relacionados com as técnicas pictóricas e com as questões das intervenções de conservação e restauro que podem tornar mais clara a compreensão do texto dada a sua especificidade temática.

Por último, no volume II deste trabalho foram integrados os documentos que se consideram complementares ou ilustrativos do texto e os que resultaram do trabalho de levantamento de dados de apoio à elaboração do estudo de caso. As figuras ou imagens fotográficas, incluídas em anexo, têm a indicação da fonte e respectivos direitos ou créditos fotográficos. Quando essas indicações são omissas, é porque a autoria dessas imagens me pertence.

PARTE I
Capítulo I. A ESTRUTURA PICTÓRICA

1. A dualidade matéria – imagem

Quando nos referimos ao termo “pintura” supomos a criação de uma imagem a duas dimensões. No caso da pintura de cavalete essa imagem, traduzida em formas pictóricas feitas de complexas massas matéricas, é concebida sobre um suporte móvel. Falar de pintura, é pois, falar de um corpo constituído por matéria e imagem, no qual as relações que se estabelecem entre estes elementos são sempre directas e casuais.

Esta dualidade foi tratada por Cesare Brandi na sua Teoria do Restauro². O autor refere-se ao conceito de *matéria* em relação à obra de arte como “aquilo que serve à epifania da imagem”, ou seja, a matéria proporciona os meios físicos que permitem a expressão da imagem. O espaço da imagem é simultaneamente o espaço da matéria que adquire uma dupla função: a de *estrutura* e a de *aspecto*³. Como tal, aquilo que percebemos através dos sentidos é fortemente afectado pelo comportamento dos sistemas materiais que compõem a estrutura física de uma pintura, uma vez que a aparência que se revela depende do suporte material que a contém.

A obra nasce a partir da manipulação das matérias e o momento da execução é já o primeiro momento da “vida” dessa obra. A superfície branca da tela que se oferece ao pintor dá-lhe um plano disponível para aplicar um traçado de linhas e uma matéria pictórica segundo o movimento dos seus gestos. O artista, situado entre a retina e o pincel, concebe a imagem numa luta com a intransigência dos materiais, com as dificuldades da técnica manual e com a rigidez das fórmulas.⁴ A produção artística resulta desse encontro entre os conhecimentos práticos que o pintor domina e as possibilidades técnicas dos materiais.

O século XV marca um momento de viragem nas invenções técnicas no campo específico da pintura. As novas formas de trabalhar a técnica a óleo abrem definitivamente novas possibilidades⁵. A partir desse momento, os artistas dispõem de um meio que permite simultaneamente a rapidez de execução, a qualidade e o transporte fácil das obras. Deixam de ter de recorrer ao mosaico ou ao fresco e passam a ter um espaço de reprodução plástica que lhes permite uma maior versatilidade de soluções. Os recursos da pintura a óleo passam a ser incomparáveis com qualquer outra técnica: essa pasta gorda e dúctil prestava-se tanto ao empaste como à disposição fina, ligeira e transparente. Mas se com o óleo é possível obter

² BRANDI, Cesare – *Teoria do restauro*. Amadora: Edições Orion, 2006, pp. 6-12.

³ *Idem, ibidem*.

⁴ BRYSON Norman – *Visión y pintura: la lógica de la mirada*. Madrid: Alianza Editorial, 1991, p. 23

⁵ A utilização de óleos em pintura remonta à Antiguidade Clássica, sendo referidos em diversas fontes documentais como, por exemplo, no tratado *Diversarum artium shedula* do monge Teófilo (séc. XII) ou em *Il libro del arte* de Cennino Cennini (séc. XIV). Mas é no século XV que as inovações relacionadas com o modo de utilização deste material já conhecido, atribuídas aos irmãos Van Eyck, vão contribuir para alterar substancialmente o modo de pintar.

brilhos de cor “mineral” e belíssimos efeitos esmaltados, densos e compactos, os artistas não mediram, de imediato, todo o partido que poderiam tirar deles⁶. As espessuras e as densidades foram-se mantendo de forma homogênea e a marca da pincelada absorvida. A matéria pictórica passível de consistências variáveis, capaz de ser modelada pelo pincel, ficou durante muito tempo apagada sobre o peso da imagem, sem conseguir conquistar independência.

A pintura a óleo foi, durante a maior parte da tradição ocidental, tratada como um meio “encobridor”. Numa primeira fase, pretendia-se tapar a visibilidade, tanto do suporte como da superfície, a favor da coerência da relação figura-fundo⁷, depois, tornar opacos os próprios fundos: a pincelada esconde o linho ou a madeira, como a pincelada esconde pincelada. Perante uma pintura, o espectador não saberá quantas “superfícies” se escondem sob o plano pictórico. A imagem suprime o processo de criação, só a última versão é visível⁸. A técnica e os materiais deviam permanecer silenciosos a favor do sucesso do resultado final. Como refere Doerner: *Para el espectador ha de permanecer oculto todo el trabajo y fatiga de la creación, así como todos los medios auxiliares empleados. Solo ha de verse el fruto del esfuerzo y el cuadro ha de aparecer como una improvisación genial, como dijo Bocklin*⁹.

Considerava-se, assim, que quando o meio material impõe a sua condição física no processo comunicativo impede a realização do intercâmbio entre a imagem representada e o receptor. Para que a imagem fosse comunicada com eficácia seria necessário que a sua existência material fosse escondida ou reduzida ao mínimo. Nesta dialéctica entre a matéria e a imagem, entende-se que o conteúdo da segunda é anterior à primeira. Nas intervenções de conservação e restauro esta posição tem sido recorrente como nos dá conta Marco Ciatti:

*Sembra quasi che sia tornata in auge una impostazione idealistica che privilegia nel dipinto l'immagine, relegando l'interesse per gli aspetti materici in secondo piano. In realtà le considerazioni di Cesare Brandi sul rapporto materia-immagine dovrebbero aver sgombrato da tempo il campo da tali equivoci. Il restauro dovrebbe interessare solo la materia e mai l'immagine, egli afferma, e la successiva distinzione tra la materia che svolge una funzione di mero supporto e quella che è direttamente coinvolta nella creazione dell'immagine non arriva a sminuire la prima a vantaggio della seconda, ma conduce a riconoscerne la specificità e a richiedere l'impiego di mezzi di ricerca e di intervento adeguati e particolari. [...] il legame spesso inscindibile tra i due momenti, in quanto l'aspetto della materia-immagine è intimamente condizionato dalla materia-supporto, ed un intervento disinvolto su questa rischia di produrre alterazioni sull'altra*¹⁰.

A imagem dependerá sempre da matéria, não apenas devido à sua função de suporte, mas também, porque a matéria satisfaz o papel de guia que conduz os códigos de leitura. No espaço da imagem situam-se os volumes, o grão, a cor e as densidades: a imagem tece-se na textura do seu suporte físico. Mesmo quando a vontade de esconder os materiais por detrás

⁶ HUYGUE, René – *Diálogo com o visível*. Venda Nova: Bertrand Editora, 1994, pp. 262-263.

⁷ Sobre esta relação ver o ponto 2.1 do Capítulo III.

⁸ BRYSON, Norman, *op. cit.*, p.104.

⁹ DOERNER, Max – *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona : Editorial Reverté, 1947, p. 171.

¹⁰ CIATTI Marco – *La conservazione dei dipinti oggi: problemi, metodi e risvoltati*. In CIATTI, Marco (ed.) – *Problemi di Restauro: riflessioni e ricerche. I sessanta anni di attività del laboratorio dei dipinti 1932-1992*. Firenze: Opificio delle Pietre Dure, Edifir, 1992, p. 14.

da representação, ou da forma, parece fazê-los desaparecer, é ainda da sua transparência ou da sua evanescência que o efeito de imagem continua inteiramente impregnado¹¹. Por isso, José Gil utiliza a expressão “matéria-imagem”, uma vez que se trata duma dualidade indissociável: a matéria transforma-se para dar lugar ao espaço perceptivo que é o espaço da imagem e a procura das formas acha-se na consistência da matéria¹².

Uma vez que cada material é um corpo com características específicas, tem a capacidade de limitar ou desenvolver a concepção das imagens. O resultado final beneficia dessa multiplicidade de componentes com diferentes pesos e aspectos, com diferentes graus de transparência e densidade. Cada material é escolhido porque obedece aos requisitos que o artista acha necessários, porque oferece maior comodidade de trabalho, porque provoca os efeitos desejados ou porque se presta a um tratamento especial¹³.

Saídos do meio natural ou produzidos segundo processos artificiais, os materiais adquirem, depois de trabalhados pela mão do artista, um novo estatuto. Deixam de ser apenas materiais para serem agora a *matéria-imagem*, de que se falou. A matéria da obra de arte sofre, portanto, a primeira metamorfose, ao ser recolhida do meio natural (ou já artificial) para aderir a um novo espaço, uma nova epiderme, transformando-se, assim, numa outra realidade.

2. Materiais e técnicas da pintura

Desde as origens da pintura em suporte móvel até à segunda metade do século XIX a estrutura pictórica manteve-se geralmente inalterada. Os quadros eram formados por uma sobreposição de estratos sobre um suporte, constituídos por camadas de preparação, seguidas de uma, ou várias, camadas pictóricas cobertas por um verniz ou camada de proteção¹⁴.

O suporte é a estrutura que serve de sustentação à pintura. Varia de acordo com o resultado final pretendido, estando também relacionado com as características de diversas escolas e épocas. Na pintura ocidental, entre o século XIV e o século XVI, a madeira foi o material mais utilizado como suporte. Nos séculos seguintes deu o lugar de primazia à tela, voltando a gerar interesse no século XIX. A preparação dos painéis obedecia a rigorosos procedimentos. A madeira só era trabalhada depois de envelhecida e as características da espécie eram aproveitadas ou controladas pelo pintor. A qualidade, o tipo de corte, a

¹¹ GIL, José – *A imagem-nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia*. 2.^a ed., Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2005, p. 201.

¹² *Idem*, p. 221.

¹³ FOCILLON, Henri – *A vida das formas*. Lisboa: Edições 70, 1998, p. 56.

¹⁴ Ver Anexo 1 – Estrutura esquemática de uma pintura.

dimensão, a espessura, as técnicas de assemblagem¹⁵ e a aplicação de materiais de protecção correspondiam não só a objectivos funcionais, como constituíam elementos fundamentais para a conservação das obras.

Utilizados com maior frequência a partir do século XVI, os materiais têxteis revelaram vantagens como o fácil transporte, a leveza e a adaptabilidade a grandes formatos, fazendo com que se afirmassem como um forte substituto da madeira. Apesar de actualmente também se utilizarem fibras sintéticas, as telas foram, desde o seu aparecimento, maioritariamente constituídas por fibras naturais: linho, e frequentemente, algodão e cânhamo. A natureza das fibras, o tipo de tecelagem, a densidade e a gramagem¹⁶ são características que influenciam largamente a conservação dos suportes têxteis.

Na estrutura pictórica destaca-se o papel desempenhado pela camada de preparação, interposta entre o suporte e a camada de pintura propriamente dita. Cabe-lhe diminuir a capacidade de absorção da camada pictórica, por parte do suporte, e proteger essa camada dos ataques externos, bem como facilitar a distribuição uniforme da cor, melhorando a superfície do suporte e tornando-o mais liso e uniforme. Pode acrescentar-se, ainda, uma outra função relacionada com a estética: formar uma superfície cromaticamente adaptada à pintura, o que influencia de forma determinante a cor e os efeitos de luz e sombra.

A preparação pode ser constituída por uma primeira camada de cola, a encolagem, com funções impermeabilizantes e uma, ou várias, camadas de um composto de substâncias pulverizadas (gesso, cré, branco de chumbo, ocre, bolo-arménio¹⁷, ou outras), ligadas por um aglutinante (cola animal ou óleo, por exemplo), segundo o resultado pretendido. Inicialmente a preparação era branca e espessa (pinturas italianas – séc. XIV e XV) ou fina (pintura flamenga – séc. XV e XVI). Nos séculos XVI e XVII, a preparação colorida difundiu-se até que, no século XIX reapareceu a preparação branca e se introduziu o uso de preparações industriais¹⁸. Sobre a camada de preparação pode ser aplicada uma fina camada colorida, chamada *imprimitura*¹⁹, segundo os efeitos pretendidos pelo artista.

Dos elementos integrantes de uma pintura a camada pictórica é, sem dúvida, a mais relevante, já que se constitui como o lugar da imagem e, portanto, onde se reconhece o valor artístico da obra. A camada pictórica é composta por um sólido pulverizado (pigmento ou corante²⁰) em suspensão num líquido que contém uma substância filmogénea²¹, responsável pela coesão das partículas de pigmento e pela aderência ao suporte. Aquilo que determina,

¹⁵ Ver Glossário.

¹⁶ Ver Glossário (tecelagem, densidade e gramagem).

¹⁷ Ver Glossário.

¹⁸ GÓMEZ, M.^a Luisa – *La restauración : exame científico aplicado a la conservación de obras de arte*. 4.^a ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004, p. 27.

¹⁹ Ver Glossário.

²⁰ Ver Glossário (pigmento e corante).

²¹ Ver Glossário (propriedades filmogéneas).

do ponto de vista físico, o carácter da pintura, é o aglutinante²² com o qual o pigmento se mistura. No caso da pintura a óleo, o aglutinante (óleo de linho, óleo de noz, óleo de papoila, óleo de cânhamo) possui propriedades secativas²³ decorrentes da presença de glicéridos de ácidos linoleicos e linolénicos que, combinados com o oxigénio do ar, transformam o óleo numa película dura e resistente designada linoxina²⁴. As suas funções são essencialmente três: a) coesiva ou adesiva, pelos motivos apontados; b) protectora, porque isola da atmosfera as partículas de pigmento, impedido a sua alteração; c) óptica uma vez que implica uma modificação visual do pigmento.

O não cumprimento destas funções pode dar lugar a diferentes formas de degradação do estrato pictórico. Os aglutinantes devem formar uma película leve, resistente, não pegajosa, elástica, e que propenda a aumentar a coesão e adesão durante a secagem. Do ponto de vista óptico, devem assegurar a máxima transparência e não ter coloração própria, característica que deve caber exclusivamente ao pigmento. Estes aspectos devem permanecer estáveis o maior tempo possível, daí que também se deva prever uma elevada resistência à luz, reduzindo ao máximo os fenómenos de amarelecimento. A compatibilidade com outros componentes da pintura e a resistência aos agentes atmosféricos, contaminantes e à acção de solubilidade²⁵, são requisitos que os aglutinantes também devem cumprir²⁶.

Os pigmentos utilizados para obter a cor são constituídos por grãos muito finos, coloridos e insolúveis no aglutinante com o qual formam a tinta. Estes grãos podem ser de origem animal, vegetal, mineral e artificial ou podem ser obtidos mediante procedimentos sintéticos. Trata-se de uma ampla variedade de compostos químicos: óxidos, carbonatos, cromatos, sulfatos, fosfatos, sulfuretos e silicatos de metais pesados. No estado praticamente puro utilizam-se apenas o carbono (negro de fumo e carvão) e alguns pigmentos metálicos (ouro, alumínio). Os pigmentos apresentam susceptibilidade perante a luz, ainda que em diferentes graus segundo a sua natureza, pelo que em condições de humidade alta podem produzir-se efeitos de escurecimento e amarelecimento e, em casos extremos, também mudanças acentuadas da cor²⁷.

A utilização dos pigmentos requer conhecimentos da sua composição química, de modo a prever reacções resultantes do contacto com outros materiais da pintura. Fenómenos de incompatibilidade e alteração são frequentes e nem todos os pigmentos podem ser usados indiferentemente nas diferentes técnicas de pintura, uma vez que nem todos se adaptam

²² Ver Glossário.

²³ Ver Glossário (óleo secativo).

²⁴ *Conservar é conhecer*. Coimbra: Instituto Português de Museus, Museu Nacional de Machado de Castro, 2005, pp. 52-53.

²⁵ Ver Glossário.

²⁶ SCICOLONE, Giovanna C. – *Restauración de la pintura contemporánea: de las técnicas de intervención tradicionales a las nuevas metodologías*. Hondarribia: Editorial Nerea, 2002, p. 47.

²⁷ *Idem*, p. 48.

ao aglutinante adoptado. Outras características como o poder de cobertura e o poder de absorção do óleo²⁸ também devem ser consideradas.

As técnicas pictóricas permitem uma grande diversidade de efeitos. Os avanços tecnológicos foram permitindo que a pintura a óleo se fosse tornando cada vez mais complexa e permitindo novas soluções. De uma forma simplificada, a pintura pode aplicar-se com uma só camada ou várias camadas sobrepostas, com empastes ou velaturas²⁹. Também é possível que numa mesma superfície a espessura e o número de camadas da pintura varie, de acordo com o sistema técnico desenvolvido pelo pintor.

Desde a origem da pintura que se verificou que, devido à sua composição e às suas características particulares, a camada pictórica não poderia resistir aos múltiplos ataques provenientes do tempo e do ambiente sem uma protecção adequada. O verniz³⁰ é, assim, a camada final de uma pintura. Pode ser constituído por resinas dissolvidas, colas, gomas, clara de ovo ou óleos secativos³¹. Proporciona à camada pictórica “profundidade”, vivacidade, brilho e opacidade protegendo-a, em certa medida, dos efeitos da atmosfera. Simultaneamente, aumenta a visibilidade da pintura, tornando mais perceptíveis os pormenores, especialmente nas zonas escuras. O verniz exerce grande influência no aspecto final da obra. As diferenças entre as pinturas envernizadas de outras que não o foram são profundas. Estas apresentam um aspecto “seco” como as cores a pastel, enquanto as primeiras têm um aspecto “molhado” com sombras e cores mais saturadas³². O papel estético desempenhado pelo verniz foi aproveitado pelos artistas, não sendo improvável que muitos deles o tenham utilizado sobretudo por factores estéticos e só depois pelas suas funções conservativas³³.

O verniz ideal deve ser transparente e incolor a longo prazo e manter uma suficiente elasticidade. Por se considerar um elemento adicional à pintura, algo que se devia substituir ao fim de um certo tempo quando se alterava, foi-se dando preferência à reversibilidade, ou seja, a possibilidade de eliminar-se, quando envelhecido, com um solvente³⁴ ligeiro.

²⁸ Ver Glossário (poder de cobertura e poder de absorção do óleo).

²⁹ Ver Glossário (empastes e velaturas).

³⁰ Ver Glossário.

³¹ Ver Glossário.

³² RIE, E. René de la – *The influence of varnishes on the appearance of paintings*. Studies in Conservation. London: Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 32, 1987, p. 1.

³³ SCICOLONE, Giovanna C., *op. cit.*, pp. 51-52.

³⁴ Ver Glossário.

3. Modificações na estrutura pictórica no século XIX

No século XIX desencadearam-se numerosas e importantes alterações na estrutura pictórica. Os modelos tradicionais da pintura a óleo começam a ser abandonados a favor de uma maior experimentação de recursos técnicos e expressivos. As generalizações, válidas até então, para o comportamento das pinturas deixam de se poder aplicar, dada a variedade de formulações que passamos a encontrar³⁵. José Manuel Barros García aponta três factores que justificam as transgressões nas técnicas pictóricas desencadeadas neste período:

[...] *la experimentación con técnicas más o menos fantasiosas, relacionada directamente con una fuerte tendencia a la comprensión y recuperación de las técnicas y materiales del pasado, la incorporación de nuevos materiales de procedencia industrial y el desarrollo de “escrituras” pictóricas cada vez más personales y expresivas*³⁶.

Entre o final do século XVIII e a segunda metade do século XIX as alterações verificadas nas técnicas da pintura apontam para a perda de um conjunto de elementos que constituíam o saber-fazer próprios de um ofício. Até então a pintura agrupava artistas que tinham em comum uma mesma abordagem da sua arte. O século XIX vê aparecer um novo fenómeno: a ruptura entre diferentes concepções da pintura. Desde então surgem diferentes movimentos e escolas, mudanças que trarão consequências profundas nas estruturas de formação e na vontade dos próprios artistas em obter essa formação³⁷. O autodidatismo aparece com frequência nos novos pintores [...] *quels bouleversements n'évoque déjà pas ce seul mot de Corot: «Pour moi, personne ne m'a jamais rien enseigné»*³⁸. Se, por um lado, aumentam as exigências próprias da inovação e da descoberta de novas linguagens plásticas, por outro, a vontade de liberdade, agora reclamada, encontra nas tradições instaladas um obstáculo à libertação criativa do artista. As novas criações requerem novas técnicas que aos olhos do ofício tradicional podem parecer “descuidadas” e os pintores “pouco competentes”.

Inseridos em novos contextos sociais, desgarrados das estruturas que asseguram o ofício durante séculos, os jovens artistas estão muitas vezes mergulhados na pobreza. E, como tal [...] *ce n'est pas aux meilleurs produits de l'industrie qu'ils vont s'intéresser, mais aux nouveaux*

³⁵ A este propósito convém, no entanto, referir que as inovações técnicas na pintura não exclusivas do século XIX. Os empastes, por exemplo foram introduzidos pelos pintores venezianos como Tiziano ou Tintoretto. Também Velásquez ou Rembrandt se caracterizavam por pinceladas fortes, individuais e manchas de cor. (Ana Villarquide – *La pintura sobre tela I: historiografía, técnicas e materiales*. San Sebastián: Editorial Nerea, 2002, pp. 87-98) As alterações a que me refiro dizem respeito, sobretudo, tal como de seguida se verá, ao aparecimento de numerosos materiais pictóricos e a uma nova postura que o artista do século XIX terá perante os materiais que utiliza e a conservação das suas obras.

³⁶ BARROS GARCÍA, José Manuel – *Limpieza y técnicas pictóricas: transgresiones y experimentación con aglutinantes en el siglo XIX. Pátina*. Madrid: Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid, 10-11, 2001, p. 189.

³⁷ *N'avoit plus de lieux obligés de formation, n'être plus soumis aux programmes imposés par des commanditaires, l'amènent à la responsabilité d'une invention à tous niveaux, ceux du voir et du faire, et surtout à trouver d'autres sujets*. (DAVAL, Jean-Luc – *La peinture à l'huile: le métier de l'artiste*. Genève: Editions d'Art Albert Skira, 1985, p.71).

³⁸ GARCIA, Pierre – *Le métier du peintre*. 2.^a ed., Paris: Dessain et Tolra, 1993. p. 18.

*produits peu coûteux, c'est-à-dire souvent à des produits de médiocre qualité*³⁹. O artista, já não sabe (ou nem quer) produzir, ele próprio, os seus materiais de trabalho. Recorre aos fabricantes para se abastecer, sem se certificar da qualidade e estabilidade dos materiais que lhe são propostos. Se por um lado o período é fértil em descobertas científicas e inovações técnicas, a qualidade material baixa no momento em que o fabrico químico regista progressos visíveis⁴⁰. Os séculos XVIII e XIX trouxeram uma enorme quantidade de produtos destinados ao enriquecimento da paleta dos artistas, mas que simultaneamente exigiam maiores cuidados. E, por paradoxal que pareça, verificou-se um certo desprezo pelo conhecimento das propriedades dos materiais e das suas técnicas de aplicação. O mercado passou a disponibilizar telas já preparadas, cores já trituradas e vendidas em tubo e vernizes prontos a utilizar:

*En effectuant ainsi certaines des opérations de l'ancien métier, en proposant aux peintres des corps toujours plus faciles d'emploi et toujours plus performants, l'industrie pouvait laisser penser aux peintres qu'elle «se chargeait de tout» et qu'ils n'avaient plus à se préoccuper des problèmes que peut soulever l'exécution de leurs oeuvres*⁴¹.

Paralelamente surgem publicações e manuais sobre materiais e técnicas artísticas, editados pelas mesmas casas que comercializam os produtos. Exemplos disso são os diversos livros publicados pela firma inglesa Winsor & Newton, sediada em Londres e fundada em 1832, que ainda hoje exerce actividade e que, tal como no passado, é um dos principais fornecedores de materiais para artistas. Ainda que se possam encontrar algumas distâncias entre a teoria publicada e a prática exercida⁴², estas fontes de conhecimento e o crescente papel dos produtos industrializados foram decisivos para uma certa standardização dos procedimentos técnicos.

As telas, preparadas em série, eram cortadas e colocadas em grades⁴³ segundo formatos uniformizados (retratos, paisagens, marinhas). Difunde-se o uso da meia-tela, um tipo de suporte têxtil que possui uma armação muito aberta (cerca de 50% da superfície é espaço aberto), o que trará consequências nefastas para a conservação das obras, uma vez que impede a aplicação da encolagem, ou da preparação, segundo as regras tradicionais⁴⁴. Outro inconveniente observado nos suportes têxteis deste período é causado pela industrialização da tela, com a adição de óleo ao suporte, cuja acção oxidante⁴⁵ destrói a celulose dos tecidos.

³⁹ *Idem*, p. 20.

⁴⁰ DAVAL, Jean-Luc, *op. cit.*, p. 71.

⁴¹ GARCIA, Pierre, *op. cit.*, p. 21

⁴² CARLYLE, Leslie - *Design, technique and execution: the dichotomy between theory and craft in nineteenth century British instruction manuals on oil painting*. In HERMENS, Erma (ed.) – Looking trough paintings: the study of painting techniques and materials in support of art historical research. London: de Prom, Archetype Publications, 1998. pp. 19-28.

⁴³ Ver Glossário (grade).

⁴⁴ Segundo Ségolène Bergeon este tipo de telas aparece nos finais do século XVIII, sendo que as telas usadas na Escola de Barbizon, na década de 50 do século XIX, têm características exactamente opostas: (...) *les toiles de types canevas son lâches et fragiles à la fin du XVIII^e siècle ou au contraire fines et serrées dans l'Ecole de Barbizon vers 1850-1860* (BERGEON, Ségolène – «*Science et patience*» ou *la restauration des peintures*. Paris : Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1990. p.43).

⁴⁵ Ver Glossário (oxidação).

As preparações coloridas deram novamente lugar às preparações brancas, também devido ao avanço da indústria dos materiais de pintura, que procurava responder às exigências dos artistas. Produzidas com materiais diferentes dos utilizados até então⁴⁶, as preparações deixam de ser motivo de cuidado por parte dos artistas. Doerner, no início do século XX, alertava para os perigos despreocupação com as camadas inferiores da pintura, chamando a atenção para os riscos que tal atitude acarretava para a conservação das obras:

[...] *los pintores de hoy en general se preocupan poco del fondo y no les importa sobre qué cosa pintan; no pocos de ellos prefieren incluso trabajar sobre telas ya pintadas a hacerlo sobre un fondo fresco. Y no obstante el fondo es de una importancia extraordinaria para la estabilidad de las imágenes y la capacidad de manejo de los colores, lo mismo que para la posterior inalterabilidad y luminosidad del cuadro. La mayoría de los pintores cree que en colores al óleo todo está permitido, pues basta, en todo caso, cubrir de nuevo, por lo que el fondo es indiferente [...]*⁴⁷.

Paradoxalmente este desinteresse acaba por exaltar a função e o significado da própria preparação, uma vez que a sua ausência, ou a pouca espessura, acabam por se converter num elemento expressivo.

As transformações mais significativas na camada pictórica, durante o século XIX, relacionam-se fundamentalmente com a constituição das substâncias que compõem a mistura de pigmento e aglutinante. Se até ao século XVIII a natureza dos pigmentos pouco havia mudado, a paleta vai bruscamente renovar-se e alargar-se com o aparecimento de novos materiais⁴⁸. As descobertas técnicas abriram o caminho à preparação de pigmentos que reuniam a vantagem de oferecer maior inalterabilidade perante o envelhecimento, eram mais fáceis de obter e o seu custo era sensivelmente inferior. Todavia, um certo desconhecimento dos materiais trouxe resultados bastante negativos para a conservação das pinturas. Exemplo disso é a utilização do betume⁴⁹ como pigmento, responsável por alguns danos verificados em muitas pinturas deste período⁵⁰. O betume seca superficialmente e permanece gelatinoso nas suas camadas inferiores, provocando um estalado especial ou um enrugamento da camada pictórica devido à mobilidade permanente da tinta e ao seu baixo ponto de fusão, dilatando-se e contraindo-se exacerbadamente de acordo com as variações térmicas.

⁴⁶ As preparações comerciais são feitas à base de branco de chumbo, gesso e óleo, ou de gesso, branco de chumbo e aglutinantes acrílicos.

⁴⁷ DOERNER, Max, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁸ Alguns exemplos destas descobertas e os seus efeitos na constituição da camada pictórica são dados por Jean-Luc Daval do seguinte modo: *En 1782 apparaît le blanc de zinc; il noircit moins que le blanc d'argent mais se révélera moins opaque et plus susceptible de craquelures lorsqu'on l'empâte. En 1795, on découvre le bleu de cobalt, plus stable que tous les autres bleus. En 1828, l'outremer est fabriqué artificiellement; il était jusqu'ici très coûteux. Puis apparaissent, en 1829, le jaune de cadmium – sa stabilité ne tarde pas à le faire préférer à tous les autres jaunes – en 1838, le vert émeraude et enfin, en 1859, le violet de cobalt, le premier violet produit sans mélange dont la permanence est remarquable* (DAVAL, Jean-Luc, *op. cit.*, p. 71).

⁴⁹ Ver Glossário.

⁵⁰ *Par les accidents spectaculaires qu'il provoque, par la très mauvaise connaissance des matériaux qu'il suppose, l'emploi du bitume par les peintres du XIX^e siècle est sans doute le symbole même de la perte du métier que les affecte. Les anciens connaissaient ce pigment d'un brun profond. Ils ne l'utilisaient que sous la forme de légers glacis. Ils savaient que ce puissant anti-siccatif des huiles ne doit être employé qu'en très petites quantités, sinon il empêche le durcissement des films. C'est un enseignement qu'oublièrent les peintres du XIX^e siècle qui utilisèrent sur les oeuvres d'importantes quantités de bitume* (GARCIA, Pierre, *op. cit.*, p. 14).

Acompanhando o alargamento da oferta de pigmentos também a forma como as cores chegam aos artistas se altera. Até então cada pigmento era misturado numa quantidade particular de óleo que cada pintor conhecia bem. Agora, que se busca a rapidez, as misturas chegam-lhe às mãos estandardizadas, depois do fabricante francês Blot, em 1838, adaptar a trituração mecânica às cores destinadas à pintura. Para assegurar a aparência de frescura destas cores prontas a utilizar substituiu-se, nalguns casos, o óleo de linho, cujo poder secativo é maior, pelo óleo de papoila ao qual se adicionavam ainda alguns aditivos⁵¹, como a parafina⁵², que garantem o estado líquido por mais tempo. Os frascos de vidro contendo pigmentos em pó dão lugar a novas formas de acondicionamento. Primeiro, pequenas bolsas de pele com rolha, depois, a seringa de estanho e por fim, entre 1841 e 1843, a Winsor & Newton apresenta o tubo, semelhante ao que hoje conhecemos. O uso deste instrumento leve, maleável e sobretudo muito prático, rapidamente se generaliza. A pintura ao ar livre, que entretanto se desenvolve, encontra, assim, os meios que lhe permitem ganhar um novo impulso.

A cor saída do tubo é macia, cremosa e menos transparente, possibilitando a fixação dos traços do pincel. Seduzidos por estas capacidades de relevo e textura, alguns pintores, substituíram o pincel flexível pela brocha curta ou pela faca, mais aptas a traduzir a percepção tátil e visual das coisas. Este novo entendimento da superfície pictórica, ainda que decorrente da procura de determinada textura e produto de uma renovação plástica, também trouxe consequências para a sua conservação. Com o aumento substancial da espessura do estrato pictórico resultam diferenças do tempo de secagem entre a camada externa, bastante mais rápida, e a interna que demora vários anos a endurecer, provocando assim estalados e destacamentos⁵³.

Análises e estudos efectuados em pinturas do século XIX apontam para uma grande diversidade na preparação de aglutinantes: utilização de ceras, resinas⁵⁴, bálsamos, materiais proteicos, óleos secativos e inclusivamente óleos não secativos⁵⁵. A complexidade de combinações é revelada pela utilização, por exemplo, de materiais diversos, como resina e cera adicionadas ao óleo que permitem reter na superfície pictórica as marcas do pincel e dar maior transparência aos tons escuros. A utilização de materiais resinosos como componentes principais dos aglutinantes parece ter sido prática bastante difundida neste período. Aparecem novos materiais como o *pulpe* e o *melgip* e o *gumtion*⁵⁶ que, apesar dos problemas de conservação associados, (estalados e escurecimento) foram utilizados como aglutinantes e como vernizes.

⁵¹ Ver Glossário.

⁵² Ver Glossário.

⁵³ Este assunto será aprofundado no ponto 2 do Capítulo II.

⁵⁴ Ver Glossário.

⁵⁵ BARROS GARCÍA, José Manuel, *op. cit.*, p. 188.

⁵⁶ Ver Glossário (*pulpe*, *melgip* e *gumtion*).

As modificações na estrutura pictórica introduzidas no século XIX estenderam-se também ao entendimento sobre a camada final de protecção e sobre as suas funções: [...] *se produce una importante ruptura de los límites entre barniz y tejido pictórico. En algunos casos se llega a utilizar un mismo barniz como aglutinante y estrato de acabado. Los barnices se utilizan también pigmentados, en una función de veladuras o como pátinas finales.*⁵⁷ Muitas vezes o artista continua a pintar sobre a camada de verniz, alterando completamente a organização estratigráfica. As técnicas de aplicação da camada final também sofrem algumas inovações. Para destacar alguns pormenores e aumentar a profundidade da representação, alguns artistas aplicavam o verniz com pinceladas soltas ou em determinadas áreas⁵⁸.

Na segunda metade do século XIX começaram-se a sentir os efeitos causados por algum desconhecimento das regras da profissão e alguns pintores tentaram recuperar as técnicas do passado. A cópia de obras dos mestres antigos assumiu, por outro lado, grande importância na formação dos jovens artistas. Mas as receitas não estão visíveis a olho nu, e as cópias revelam-se, assim, insuficientes para alcançar os “segredos” do ofício⁵⁹.

Encontramo-nos, portanto, perante um paradoxo: enquanto na arte antiga o material era entendido como suporte da mensagem, a partir do século XIX os materiais passam a ser concebidos também como portadores de conteúdos plásticos, e é precisamente nesta altura que o distanciamento do artista com a preparação e o conhecimento técnico dos materiais veio, simultaneamente, definir uma menor estabilidade das obras e comprometer, assim, essa mensagem.

⁵⁷ BARROS GARCÍA, José Manuel, *op. cit.*, p. 191.

⁵⁸ *Idem, ibidem.*

⁵⁹ DAVAL, Jean-Luc, *op. cit.*, p. 74.

Capítulo II. OS PROCESSOS DA METAMORFOSE

1. Panorama dos factores de degradação da pintura

A constante transformação da matéria sobre os efeitos de causas naturais⁶⁰ resulta no envelhecimento que se manifesta por uma evolução lenta e irreversível da sua estrutura e das suas propriedades. A degradação natural é devida tanto aos factores intrínsecos à própria obra, como aos factores ambientais, mais precisamente às variações no meio em que se encontra e é tanto maior quanto mais acentuadas forem essas variações.

1.1. Humidade e temperatura

O ambiente é um dos factores externos mais incisivo na alteração da pintura, cujos parâmetros de humidade e temperatura são determinantes no comportamento das causas físicas, químicas e biológicas de degradação.

As variações higrométricas podem ser influenciadas pelos equipamentos de ar condicionado, ventilação, sistemas de aquecimento, pela orientação das paredes que dão para o exterior e por condensações. Nos suportes têxteis, a elevada higroscopicidade⁶¹ da celulose faz com que se possam dilatar ou contrair, pela absorção e evaporação da água, causando modificações dimensionais no tecido. Trata-se de alterações que dependem do tipo de fibra e cuja importância é fundamental, já que se reflectem tanto na trama como na teia⁶² que, por sua vez, não se modificam uniformemente⁶³. Enquanto nos suportes lenhosos a capacidade de absorção e evaporação da água permanece constante por muito tempo, na tela, a elasticidade vai diminuindo, devido tanto, à tensão a que está sujeita na grade, como ao peso dos materiais (sobretudo da preparação e da camada pictórica). Perante uma humidade relativa⁶⁴ alta o suporte torna-se flexível e o tecido enfraquece, facilitando o ataque biológico. Já num ambiente seco, a água evapora e o tecido torna-se rígido e quebradiço.

A resistência das telas às flutuações termo-higrométricas depende largamente da forma como estas foram esticadas, preparadas, e encoladas. No caso das pinturas dos meados do século XIX em diante, a utilização de uma preparação com poucas propriedades adesivas, ou mesmo a sua ausência, facilita a absorção de humidade por parte do tecido.

⁶⁰ Paralelamente às causas naturais há que considerar a degradação causada pelo elemento humano. O impacto directo do Homem na alteração da pintura deve-se, principalmente ao uso (em que a própria fruição se insere) e a intervenções incorrectas mediante a utilização de materiais e técnicas inapropriadas.

⁶¹ Ver Glossário.

⁶² Ver Glossário (tecelagem).

⁶³ SCICOLONE, Giovanna C., *op. cit.*, p. 33.

⁶⁴ Ver Glossário.

Nos suportes em madeira a alteração dimensional, a que está sujeita pelas variações de humidade, não se processa de forma homogénea devido à sua anisotropia⁶⁵, o que faz com que a redução dimensional, por perda de humidade, seja maior no sentido transversal (oposto à direcção das fibras), e menor no sentido longitudinal. Como tal, a perda de humidade pode dar lugar a fenómenos de empenamento. Perante a retracção do suporte a preparação e a camada pictórica não conseguem acompanhar o movimento, dando lugar a destacamentos. No caso contrário, com a dilatação da madeira, formam-se estalados que passam a funcionar como juntas de dilatação, uma vez que a camada pictórica não segue o aumento de volume do suporte⁶⁶. As tintas a óleo só estão capazes de acompanhar a mobilidade da madeira quando são recentes, mantêm a elasticidade e não atingiram ainda um elevado estado de oxidação⁶⁷.

A absorção de água pela camada pictórica desenvolve reacções de hidrólise⁶⁸ e, consequentemente, um enfraquecimento geral dos seus componentes que, assim, ficam mais susceptíveis às acções mecânicas de dilatação e contracção, bem como aos movimentos do suporte. O excesso de humidade pode conduzir à deposição de água entre a camada pictórica e o suporte, provocando a diminuição da adesão entre os estratos e eventuais destacamentos. Mesmo que a adesão seja recuperada quando a humidade baixar, se o processo for repetido regularmente, pode acarretar danos irreversíveis⁶⁹.

Durante muito tempo, na relação entre humidade e temperatura, a primeira foi destacada como factor decisivo nas oscilações dimensionais dos suportes em detrimento da segunda.⁷⁰ No entanto, actualmente considera-se que até as pequenas variações de temperatura podem provocar consideráveis variações de tensão⁷¹. Por outro lado, perante uma temperatura elevada o conjunto formado pelas camadas de preparação e pictórica pode amolecer e facilitar a adesão do pó à superfície. As baixas temperaturas provocam um endurecimento destas camadas e facilitam os destacamentos.

⁶⁵ Ver Glossário.

⁶⁶ Este assunto é tratado com maior detalhe no ponto 2.1 deste Capítulo.

⁶⁷ Ver Glossário.

⁶⁸ Ver Glossário.

⁶⁹ ARAÚJO, Maria Eduarda Machado – *Óleos, pintura e química. Conservar Património*. Lisboa: Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal, 2, 2005, pp. 9-10.

⁷⁰ Gustav Berger chama a atenção para isso mesmo: (...) *si credeva generalmente che l'eccesso di aridità avesse un'influenza decisiva sul deterioramento dei dipinti su tela e nessuno pensava che la temperatura fosse un fattore da considerare* (BERGER, Gustave A. – *La foderatura: metodologia e tecnica*. Firenze: Nardini Editore, 1992. p. 34).

⁷¹ *Idem, ibidem*.

1.2. Luz

Todos os materiais orgânicos estão sujeitos aos danos causados pela luz. Esta deterioração é cumulativa e irreversível e depende de seis factores fundamentais: estrutura molecular da matéria, quantidade de água e oxigénio presentes, temperatura, presença de contaminantes, comprimentos de onda da luz, intensidade e tempo de exposição⁷².

Comparados com outros materiais, nomeadamente os corantes, os pigmentos e todo o filme sólido formado na pintura a óleo são relativamente estáveis. No entanto, sob uma luz forte

[...] verifica-se a decomposição do óleo com formação de monóxido de carbono, água, compostos voláteis de baixo peso molecular e diácidos. A presença de pigmentos como os sais ou óxidos metálicos que absorvam a luz ultravioleta a comprimentos de onda entre os 290-350 nm promove a quebra (estalar) do filme. Outros pigmentos à base de óxidos de ferro ou de negro de carvão convertem a luz ultravioleta em calor⁷³.

Nestas situações, as camadas superficiais são afectadas de um modo diferenciado das camadas inferiores, provocando quebras no filme pelas tensões resultantes.

As radiações ultravioletas, de menor comprimento de onda (400 nanómetros), são as mais prejudiciais, uma vez que servem de catalizadores para reacções fotoquímicas que podem destruir algumas estruturas moleculares, embora as radiações infravermelhas (750 nanómetros) também possam causar danos graves devido ao aumento de temperatura que produzem. A luz visível pode igualmente ser responsável por fenómenos de degradação, nomeadamente na alteração dos pigmentos (escurecimento ou descoloração). A velocidade das modificações dependem, por exemplo, do tamanho das partículas ou da composição espectral da fonte de luz⁷⁴.

Não é possível, no entanto, determinar com exacto rigor os efeitos provocados pela luz numa superfície pictórica, uma vez que esta é composta por uma grande diversidade de materiais, com diferentes níveis de sensibilidade⁷⁵. A partir do século XIX, com o desenvolvimento dos pigmentos sintéticos, a variedade de materiais disponíveis passou a corresponder a uma maior diferença de resistências: alguns são mais sensíveis que os anteriormente conhecidos e outros, pelo contrário, mais permanentes.

⁷² GARCIA FERNÁNDEZ, Isabel Maria – *La conservación preventiva y la exposición de objetos y obras de arte*. Múrcia: Editorial KR, 1999, p.173.

⁷³ ARAÚJO, Maria Eduarda Machado, *op. cit.*, p. 9.

⁷⁴ GARCIA FERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 185.

⁷⁵ MICHALSKI, Stefan – *Para uma especificação de normas de iluminação*. Cadernos de Conservação e Restauro. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, 1, 2001, pp. 29-34.

1.3. Poluição atmosférica

De todas as causas de degradação da estrutura pictórica, o ar apresenta-se como aquele que é mais difícil de controlar: enquanto que para a humidade, a temperatura, a luz e os ataques biológicos é possível planear ambientes normalizados e estratégias de controlo, no caso do ar dificilmente o é, a não ser em situações excepcionais e muitas vezes a custo da fruição plena da obra⁷⁶.

O ar que hoje respiramos é, infelizmente, menos puro do que desejaríamos, e no entanto, as preocupações com a poluição atmosférica, particularmente no interior dos museus, já remontam ao século XIX:

[...] a *National Gallery de Londres* recorreu aos serviços de um dos grandes vultos da ciência de então, Miguel Faraday, para que ele se pronunciasse sobre as medidas a tomar para proteger os quadros da acção dos poluentes de então, essencialmente provenientes das inúmeras chaminés que então rodeavam Trafalgar Square⁷⁷.

O relatório, datado de 1850, aconselhava então a protecção das pinturas com vidro⁷⁸, como medida mais eficaz a curto prazo e que é, ainda hoje, a única possível.

O ar é geralmente composto por azoto (mais de 70%), oxigénio (aproximadamente 20%), dióxido de carbono (cerca de 0,05%), vapor de água e uma pequena quantidade de gás inerte (árgon – cerca de 0,9%). A simples presença de oxigénio pode originar degradação da matéria, devido à capacidade em combinar-se com os diferentes componentes da obra e dar origem a oxidações. Quando à composição regular do ar se juntam outros compostos, conhecidos por contaminantes, os factores de degradação aumentam consideravelmente.

Para além dos poluentes gasosos, o ar transporta também partículas sólidas, como o pó, quer de origem orgânica ou inorgânica⁷⁹. As partículas de pó podem ser comparadas a uma esponja, que absorve tudo o que se encontra no ar. Como tal, quando se depositam sobre as pinturas tendem a concentrar numa área restrita uma grande quantidade de substâncias nocivas. Geralmente o pó tem a capacidade de absorver muito vapor de água o que faz com que mesmo com uma humidade relativa dentro de valores aceitáveis, possa haver uma percentagem elevada de água na superfície da pintura.

⁷⁶ SCICOLONE, Giovanna C., *op. cit.*, p. 35.

⁷⁷ CASANOVAS, Luís Elias – *A necessidade do rigor em conservação preventiva*. Cadernos de Conservação e Restauro. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, 1, 2001, p. 39.

⁷⁸ Todavia, este método seria muito contestado devido às dificuldades que apresentava à leitura da pintura como exemplifica o protesto do consagrado historiador de arte É. Faure: *Heme aquí dispuesto a advertirles que en Londres, tanto en la National Gallery como en la Tate Gallery o en la Wallace Collection, resulta casi imposible ver pintura. Todas las obras se encuentran bajo cristal, incluso los cuadros más grandes [...]* (FAURE, É.– *El arte moderno*. In BOLAÑOS, Maria (ed.) – *La memoria del mundo: cien años de museología 1900 – 2000*. Gijón: Ediciones Trea, 2002, p. 71).

⁷⁹ Estas partículas orgânicas podem ser constituídas por microrganismos, pólenes ou fibras. Os pós orgânicos resultam da combustão dos hidrocarbonetos e dos diversos processos industriais. São geralmente ácidos e frequentemente contêm restos de metais, como o ferro, que actuam como catalizadores nas reacções de degradação. (GARCIA FERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 250).

1.4. Ataque biológico

O aparecimento e a actuação tanto dos insectos como de microorganismos estão intimamente relacionados com as condições ambientais. Os fungos necessitam de temperaturas e humidade altas, assim como pouca luz e presença de pó. Utilizam como nutrientes a matéria orgânica presente na celulose do suporte e nos outros materiais da estrutura pictórica, criando um ambiente ácido e alcalino e produzindo corantes extremamente prejudiciais.

Entre os animais que acarretam mais danos encontram-se os roedores e os insectos que podem provocar um elevado grau de destruição, sobretudo na pintura sobre suporte lenhoso. Os insectos xilófagos são grandes responsáveis pela degradação de madeira conservada em ambientes fechados e utilizam-na como refúgio, como fonte de nutrimento e para deposição dos ovos, construindo extensas galerias. Estas lacunas, para além de diminuírem a resistência da madeira, facilitam a entrada de humidade, favorável ao aparecimento de fungos.

2. Degradação da superfície pictórica

Todas as pinturas envelhecem adquirindo um aspecto distinto daquele que tinham quando concluídas pelo artista. Condicionados pelos materiais constituintes e pelos referidos factores de degradação aparecem, especialmente na camada pictórica, sintomas de idade e alterações que muitas vezes não são passíveis de serem detidos ou corrigidos por intervenções de conservação e restauro.

Os variadíssimos aspectos que a superfície pictórica pode adquirir com o tempo decorrem das diferentes formas de alteração, consequentes de cada técnica, material e das causas de degradação. Destacamos aqueles que mais se distinguem, pela frequência com que se verificam e pela sua evidência num primeiro exame visual: estalados, destacamentos, lacunas e alteração do verniz.

2.1. Estalados

Um dos fenómenos de envelhecimento e de alteração mais visível na pintura são os estalados⁸⁰. Todos os quadros antigos e grande parte dos contemporâneos apresentam esta modificação que influencia em maior ou menor grau o seu aspecto actual. Os estalados são formações complexas de minúsculas fendas visíveis na superfície de uma pintura e que podem atravessar somente a camada pictórica ou esta e a preparação.

⁸⁰ Os estalados podem também ser designados de *craquelés* ou *craquelures*, termos de origem francesa. Embora não seja muito claro, *craquelure* refere-se às fissuras, enquanto *craquelé* designa a rede formada pelas fissuras. Em castelhano utilizam-se os termos *cuartelado* ou *craquelado*, fazendo-se a distinção entre os estalados

Estas redes de fissuração derivam dos factores internos e externos que se manifestam simultaneamente dando lugar a numerosas configurações. O seu aspecto visual obedece a diferentes causas: materiais utilizados, técnica pictórica do artista, diferente coeficiente de dilatação dos diversos materiais sobrepostos (suporte, preparação, camada pictórica) perante as condições atmosféricas e o modo como têm sido tratados.

O interesse suscitado pelos estalados remonta, segundo Spike Bucklow, ao século XVII, quando um falsificador francês inventou um método de criar estalados artificialmente⁸¹, embora, a primeira tentativa de explicar o fenómeno, baseada em considerações científicas, só tenha ocorrido nos finais do século XIX, pelo médico e historiador da arte Theodor von Frimmel⁸². Desde então, foram vários os autores que se dedicaram a este tema da investigação pictórica⁸³, principalmente nos últimos anos.

Os estalados apresentam-se como uma prova de antiguidade e autenticidade, uma vez que se desenvolvem de uma forma natural e gradual. Os padrões de estalados podem fornecer uma série de dados, fundamentais ao estudo da pintura. Através deles, é possível diferenciar as partes originais de posteriores repintes, arrependimentos do artista e distinguir originais e cópias. Uma vez que as formas dos estalados estão relacionadas com o tipo de suporte, a espessura da camada de preparação, as características da camada pictórica e do aglutinante utilizado, a análise das tipologias destas fissuras pode auxiliar na identificação dos materiais constituintes da pintura e da técnica utilizada pelo artista. O desenvolvimento dos estalados é também um elemento a considerar na avaliação das causas de degradação e na identificação do historial de usos da pintura.

A investigação desenvolvida distingue dois tipos principais de estalados: os produzidos pelo envelhecimento e os que surgem no processo de secagem e oxidação. Os primeiros, afectam todos os estratos da estrutura pictórica e são desencadeados por forças mecânicas. Os segundos desenvolvem-se apenas nalgumas camadas e estão sempre condicionados pela técnica pictórica.

prematturos e de secagem com os termos *grieta* (*de contracción temprana*) e *raja* (*de idade*). Em inglês utiliza-se o termo *crack*, mas também o termo *craquelure* (CRUZ, António João – *Sobre o uso e o desuso de alguns termos relacionados com os materiais constituintes das obras de arte*. Conservar Património. Lisboa: Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal, 3-4, 2006, p. 77).

⁸¹ BUCKLOW, Spike – *The description of craquelure patterns*. Studies in Conservation. London: Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 42, 1997, p. 129.

⁸² NICOLAUS, Knut – *Manual de restauración de cuadros*. Barcelona : Konemann, 1999, p. 165.

⁸³ Knut Nicolaus, na obra citada dá como exemplo os nomes de Eibner, Keck, Nicolaus, Sandner e Bucklow (p.165).

2.1.1. Estalados prematuros

Os estalados prematuros, ou de secagem, afectam fundamentalmente as pinturas de períodos mais recentes e formam-se durante a secagem das camadas pictóricas devido a processos físicos e químicos. Ao evaporar-se o solvente são expulsos os vários produtos gasosos resultantes dos processos químicos de assentamento. Esta actividade interna da camada pictórica resulta num esforço mecânico e, conseqüentemente, no aparecimento de zonas de fractura na superfície. Por outro lado, a camada pictórica seca primeiro na superfície, e só depois, mais dificilmente, em profundidade. Assim, a matéria inferior retrai-se, entra em ruptura com a superfície e parece deslizar sobre a preparação⁸⁴. O mesmo acontece quando o artista sobrepõe camadas sem respeitar os seus tempos de secagem.

O processo de formação das fissuras depende, portanto, da técnica pictórica mas também da preparação, das características dos pigmentos e do tipo e quantidade de aglutinante. A concentração volumétrica dos pigmentos⁸⁵ influencia a resistência da película à formação de estalados. Quanto mais fraca a concentração de pigmentos, menos as forças de ruptura encontram obstáculos. Os tons sombra, puros, sem adição de branco, são os mais sensíveis.

A disposição das fissuras depende em grande parte da composição da preparação, da sua espessura e da forma como foi aplicada. O aparecimento dos estalados de secagem é facilitado se a camada pictórica estiver sobreposta a uma preparação lisa. Durante o processo de secagem a camada contrai-se: se a preparação for lisa, não encontra apoio suficiente e as tensões resultantes provocam estalados⁸⁶.

Também a espessura da camada pictórica determina o aspecto dos estalados prematuros. Particularmente no caso das pinturas do século XIX em diante, a sua formação pode dever-se ao peso excessivo dos empastes. Nas zonas mais texturadas, as fissuras são geralmente profundas e com ramificações curtas. Este facto deve-se ao modo diferenciado de reagir da camada espessa, perante os esforços mecânicos a que está sujeita.

Geralmente as margens das fissuras apresentam um perfil redondo devido à expansão plástica a que o material esteve sujeito e podem ter uma largura de 1 mm ou mais, deixando visível a camada inferior de pintura ou preparação.

Os estalados prematuros encontram-se sobretudo na pintura dos séculos XVIII e XIX, ainda que seja pontualmente possível encontrá-los em obras de períodos anteriores⁸⁷.

⁸⁴ BERGEON, Ségolène, *op. cit.*, p. 196.

⁸⁵ Ver Glossário.

⁸⁶ Esta razão também é válida para os suportes: num suporte liso a camada pictórica encontra menor capacidade de aderência e desliza mais facilmente que num suporte rugoso e áspero.

⁸⁷ *Aparecen también, con menos frecuencia, en determinados colores (por ejemplo, en la laca roja) de las tablas medievales de Europa septentrional y central. También la pintura holandesa del siglo XV presenta algunos cuadros con fenómenos típicos de grietas de contracción temprana, en tanto que en los siglos XVI y XVII son sobre todo cuadros italianos los que presentan aisladamente esta forma de cuartelado como consecuencia de la utilización de aceite de nuez* (NICOLAUS, Knut, *op. cit.*, pp. 172-174)

2.1.2. Estalados de envelhecimento

Prolongando-se desde a superfície até ao suporte, os estalados de envelhecimento devem-se fundamentalmente às constantes variações de humidade e temperatura do ambiente, em função dos movimentos da estrutura pictórica.

As forças de ligação que mantêm coesa a camada pictórica são definidas pelo chamado módulo de elasticidade (módulo E), uma constante que determina a resistência à deformação. Estas forças dependem do meio de fixação e da idade da pintura: as obras recentes apresentam um módulo de elasticidade mais alto que as obras antigas. Inicialmente a camada pictórica mantém-se relativamente elástica, capaz de acompanhar as expansões e contracções do suporte. Quando envelhece torna-se mais dura e resistente mas também mais quebradiça. Como tal, perante os movimentos do suporte as camadas superiores fracturam, uma vez que a preparação e a camada pictórica transformam-se, com o passar do tempo, num único sistema em relação com o suporte.

A distribuição das cargas de tensão não se exerce de forma uniforme por toda a superfície da pintura. Na zona da grade, por exemplo, a estrutura pictórica é afectada pelas variações ambientais em menor grau do que nas zonas expostas. As zonas de pintura protegidas retardam a reacção às condições externas originando uma diferença de tensão entre estas partes e o resto da pintura. Consequentemente, os primeiros estalados produzem-se normalmente a partir do lado externo da grade⁸⁸. É nessa zona de transição, entre as partes mais e menos expostas, que os estalados se acentuam devido à acção diferenciada desses comportamentos.

Outras áreas de concentração de pressões e tensões são as zonas onde já existem estalados prematuros e na base da estrutura da pincelada. Nestes pontos, a acumulação de tensão é particularmente intensa, originando o aparecimento de um duplo sistema de fendas, um dentro do outro. Os estalados prematuros podem determinar o aparecimento de estalados de envelhecimento segundo o princípio de que uma força mecânica procura sempre o menor esforço, desenvolvendo-se, assim, novas formas de fissuras, nas profundidades dos anteriores estalados.

A forma típica destes estalados apresenta-se como uma vasta rede de fissuras de largura estreita e de desenvolvimento rectilíneo ou ligeiramente arqueado. No entanto, o aspecto depende de vários factores. Destacam-se o tipo de suporte, a técnica pictórica utilizada, as causas dos movimentos mecânicos e os estalados prematuros já presentes. Ao contrário dos estalados de secagem que, particularmente na pintura do século XIX tendem a apresentar-se com tons claros, os estalados de envelhecimento evidenciam-se pelas suas linhas finas e sempre

⁸⁸ BERGER, Gustave A., *op. cit.*, p. 43.

escuras⁸⁹. Além disso, os segundos tendem a apresentar uma espessura uniforme, enquanto nos primeiros a espessura pode variar significativamente ao longo da mesma fissura.

2.1.3. Tipos e padrões de estalados

As características de um padrão são determinadas não tanto pelas suas particularidades individuais, mas pelas relações que se estabelecem entre elas. É o efeito global de um padrão que interessa considerar, mais do que a análise individualizada de cada uma das suas partes.

Os diferentes tipos de estalados podem ser definidos pelo desenvolvimento da linha de ruptura, pela profundidade, pelas arestas e pela formação das “ilhas”. Spike Bucklow⁹⁰ que tem vindo a desenvolver um trabalho sistemático de descrição e caracterização dos padrões de estalados, baseado no método comparativo, definiu uma estrutura descritiva assente em sete características preponderantes⁹¹. Fazly Salleh Abas, por outro lado, tem utilizado aplicações informáticas suportadas por cálculos matemáticos para detectar, representar e classificar padrões de estalados. Os seus resultados de classificação assentam em quatro tipos base: circulares, rectangulares, unidireccionais e em “teia de aranha”⁹².

As descrições dos padrões que, no entanto, reúnem algum consenso entre os investigadores dizem respeito ao processo de formação do padrão, com a distinção entre estalados prematuros e estalados de envelhecimento. Nos primeiros encontramos os de pincelada, os reticulares regulares e irregulares, em espiral e as crostas⁹³.

Os estalados de pincelada seguem as marcas deixadas pelo pincel na camada pictórica. Formam-se nestes sulcos, onde a camada é mais fina. Este padrão é frequente nas pinturas do século XIX, sendo mais raro em pinturas de períodos anteriores. As crostas apresentam-se em forma de ilhas, formando uma superfície áspera, semelhante à casca de árvore. Devem-se, sobretudo, a tempos de secagem incorrectos. Quando a camada pictórica seca sob fortes tensões sobre uma camada inferior que não se encontra totalmente seca e tem demasiado aglutinante, logo pouco absorvente, a camada sobreposta não encontra força adesiva suficiente e tende a “deslizar”. À medida que o processo se desenvolve estas ilhas adquirem maior espessura, tornam-se frequentemente côncavas e podem soltar-se do suporte. Este padrão

⁸⁹ NICOLAUS, Knut, *op. cit.*, p. 178.

⁹⁰ BUCKLOW, Spike, *op. cit.*, pp. 129-140.

⁹¹ Ver Anexo 2: Lista comparativa para descrição dos estalados.

⁹² ABAS, Fazly Salleh – *Analysis of Craquelure Patterns for Content-Based Retrieval* [Em linha]. Southampton: University of Southampton, Faculty of Engineering, Science and Mathematics, School of Electronics and Computer Science, 2004, actual. 13 Abr. 2008, pp. 142-167. [consul. 20 Abr. 2008]. Disponível em <http://eprints.esc.soton.ac.uk/10040/>.

⁹³ Ver Anexo 3: Tipos e padrões de estalados.

pode-se observar em pinturas datadas desde o século XV, ainda que seja mais frequente em obras do século XIX⁹⁴.

Os estalados de envelhecimento também podem apresentar formas reticulares (regulares e irregulares) e em espiral, tanto em pinturas sobre tela como sobre madeira. Os tipos radiais, na diagonal, os resultantes da relação com a grade, e em forma de espiga são padrões exclusivos da pintura sobre tela.

O padrão reticular regular forma uma espécie de rede em que as fissuras primárias e secundárias se encontram num ângulo recto. A formação destes estalados é influenciada pela textura da camada de preparação (são mais acentuados em preparações lisas) e pelas marcas do pincel. No caso de se tratarem de estalados de envelhecimento devem-se às influências mecânicas exercidas sobre a camada que já perdeu a elasticidade. Os estalados reticulares irregulares diferenciam-se dos anteriores pelo desenvolvimento aleatório das fissuras em rede. Neste caso é difícil distinguir as fissuras primárias e secundárias.

Os estalados em espiral, ou caracol, apresentam um desenvolvimento concêntrico ou helicoidal. As causas do seu aparecimento podem estar relacionadas com os materiais constituintes da estrutura pictórica. Uma preparação demasiado espessa e rígida, com demasiada cola, ou excessivamente frágil em relação à espessura da camada pictórica, rica em aglutinante, pode provocar o desenvolvimento deste padrão. O suporte também exerce alguma influência no seu aparecimento, nomeadamente no caso de telas demasiado finas relativamente à consistência da camada pictórica. O processo de formação também pode estar relacionado com as pressões exercidas na pintura⁹⁵. Tratando-se de estalados prematuros o padrão em espiral só é possível de observar em pinturas sobre tela. No caso dos estalados de envelhecimento, trata-se de um padrão raro nas pinturas sobre tábua e mais frequente nas pinturas sobre tela, devido a pressões exercidas pelo reverso.

Estas pressões podem ainda provocar o aparecimento de outros padrões de estalados: os radiais, que se distinguem dos estalados em espiral pelo desenvolvimento rectilíneo a partir do centro de pressão e em forma de espiga, resultantes de uma pressão de arraste (exercida tanto pelo verso como pelo reverso) que, tal como o nome indica, assumem a forma de uma espiga de trigo.

Outra tipologia de estalados resulta da relação da pintura com a grade que a sustenta. Trata-se de linhas de fissura que se desenvolvem paralelamente às margens exteriores da pintura. Como já foi referido, o seu aparecimento está menos relacionado com uma eventual

⁹⁴ NICOLAUS, Knut, *op. cit.*, p. 174.

⁹⁵ BERGER, Gustav A.; RUSSEL, William H. – *Conservation of paintings: research and innovations*, London: Archetype Publications, 2000, p. 307

marca física por contacto da pintura com a grade, mas mais com a protecção oferecida pela grade contra as oscilações ambientais.

Os estalados na diagonal apresentam um desenvolvimento oblíquo nos cantos e nas margens da pintura. Este padrão é geralmente reconhecido como o padrão mais comum em pinturas sobre tela⁹⁶ e é decorrente das pressões resultantes duma fixação demasiado forte da pintura, e também, das tensões de origem climática.

2.2. Destacamentos e lacunas

Os acentuados desequilíbrios entre as forças de coesão das diferentes camadas da estrutura pictórica determinam o aparecimento de destacamentos e lacunas. Os primeiros correspondem à separação em forma de “levantamento” das camadas, enquanto os segundos se traduzem na perda definitiva de material.

As causas destas patologias podem estar relacionadas com os esforços resultantes de acções acidentais, com tratamentos inadequados ou com uma deficiente manutenção dos cuidados conservativos. A existência de galerias de xilófagos nos suportes em madeira, o ataque de microrganismos, ou reacções químicas entre os vários materiais da estrutura também podem contribuir para o seu aparecimento. Todavia, a sua principal origem encontra-se no comportamento de cada um dos materiais durante o processo de envelhecimento e nos efeitos das variações termo-higrométricas que, por provocarem movimentos no suporte, desencadeiam rupturas no interior das camadas superiores, resultando inicialmente na formação de estalados. Quando as variações ambientais são bruscas e sistemáticas originam a perda de coesão e de aderência entre as camadas⁹⁷, desencadeando o destacamento da camada pictórica em relação às camadas inferiores.

⁹⁶ KARPOWICZ, A. – *A study on development of cracks on paintings*. *Journal of American Institute for Conservation* [Em linha]. 29, (1990), p. 172. [consult. 06 Jun. 2007]. Disponível em <http://aic.stanford.edu/jaic/articles/jaic29-02-005.html>.

⁹⁷ Há que distinguir a perda de adesão de uma camada pictórica devido à perda de flexibilidade do seu aglutinante – que resulta na pulverulência da pintura – e a perda de adesão das camadas entre si, devido a deficiências na técnica de aplicação, quer por diferenças na proporção entre aglutinante e pigmento, quer por diferenças nos tempos de secagem (BERGEON, Ségolène, *op. cit.*, p. 106).

2.3. Alteração do verniz

A camada de verniz sofre alterações que podem depender de vários factores geralmente interligados. As condições de humidade, luz e de gases nocivos presentes no ambiente são responsáveis pela degradação das resinas e solventes através de processos químicos. As causas físicas da alteração estão relacionadas com os movimentos dos outros componentes da estrutura pictórica (suporte, preparação e camada pictórica) que podem resultar em estalados e destacamentos do verniz. No entanto, quase todas as modificações que ocorrem nesta camada decorrem de reacções químicas que conduzem à oxidação.

Os efeitos da alteração do verniz podem ser diversificados: modificações da cor devidas aos processos de oxidação, destacamentos, perda de elasticidade, perda de adesão motivada por movimentos mecânicos, diminuição de transparência, de brilho e de intensidade das cores, ou manchas e escurecimentos devidos a ataques biológicos⁹⁸.

O verniz deve ser incolor e permanecer como tal durante longo tempo. Verifica-se no entanto que a maior parte das resinas, quer de origem natural, quer de origem sintética, tendem a envelhecer e a adquirir uma coloração que vai desde o amarelo, ao amarelo acastanhado e amarelo acinzentado, provocando uma modificação progressiva e profunda no aspecto original da pintura. Os vernizes compostos por resinas naturais estão mais expostos ao amarelecimento devido ao elevado grau de fotossensibilidade dos seus componentes. No entanto, as resinas sintéticas também amarelecem ou se tornam acinzentadas, embora de forma menos evidente que nos vernizes de resina natural.

Feller distingue três fases no comportamento dos vernizes depois de aplicados sobre a camada pictórica⁹⁹. A primeira começa quando a camada de verniz parece estar seca embora permaneçam ainda restos de solvente. Estes restos ficam retidos por algum tempo e influenciam a dureza e a fragilidade do verniz. Na segunda fase já ocorreu a evaporação total do solvente. Nesta fase, que tem uma duração maior que a primeira não se observam alterações na camada de verniz que começam apenas na última fase. É então que ocorrem o amarelecimento e o endurecimento da camada de protecção. Não é possível determinar com clareza o tempo que demora a passar de uma fase a outra. Supõe-se que o desenvolvimento do processo de alteração do verniz ocorra entre 50 a 100 anos¹⁰⁰. Por esse motivo a camada de verniz envelhecida é removida com alguma frequência¹⁰¹ e aplicada uma nova, de modo a devolver o aspecto “original” da camada pictórica.

⁹⁸ SCICOLONE, Giovanna C., *op. cit.*, p. 58.

⁹⁹ FELLER, Robert; STOLOW, Nathay; JONES, Elizabeth H. – *On picture varnishes and their solvents*. 3.^a ed., Washington: National Gallery of Art, 1985, pp. 4-6.

¹⁰⁰ NICOLAUS, Knut, *op. cit.*, p. 328.

¹⁰¹ Knut Nicolaus refere que até ao século XX, os vernizes foram eliminados com uma certa despreocupação. A documentação museológica permite concluir, segundo o autor, que os vernizes eram removidos a cada 30 ou 50 anos (NICOLAUS, Knut, *op. cit.*, p. 328). Isto permite-nos concluir que raras serão as obras que chegaram aos nossos dias com a camada de protecção original.

2.4. Pátina

A pátina é um conceito difícil de definir e frequentemente envolto em polémica. A definição mais antiga que se conhece é a de Baldinucci exposta na sua obra *Vocabolario Toscano dell'arte del Disegno* de 1681, onde então definia a *Patena* (pátina) como a pele que o tempo faz aparecer sobre as pinturas e que até as pode favorecer¹⁰². Em 1753, W. Hogard pronuncia-se sobre a impossibilidade de recuperação do colorido original das pinturas e sobre o escurecimento uniforme que se deposita sobre as cores (“pátina”):

[...] *para eliminarlo, no sólo se corre el riesgo de eliminar las sutiles veladuras, sino que se quita la cualidad estética e histórica de la pátina misma que, «preciosa», liga insensiblemente las tintas, volviéndolas más suaves y mórbidas con aquel «venerable viejo del tiempo, que trabaja allí con sus finísimos pinceles y con una increíble lentitud»*¹⁰³.

Transmitida de século em século a expressão não tem, no entanto, um significado consensual. Tanto pode ser vista como um simples véu acinzentado que se deposita sobre a pintura ou, como na expressão de Brandi, a *jactância da matéria* que simultaneamente tem como função [...] *atenuar a presença da matéria na obra de arte, de a reconduzir à sua função de agente, de a deter no limiar da imagem* [...] ¹⁰⁴. Mais consensualmente, a pátina é sempre uma consequência da passagem do tempo e dos traços e marcas que este deposita na superfície de uma pintura. Refere-se a uma alteração que marca o envelhecimento e a actuação do tempo, ou das circunstâncias naturais na pintura. A naturalidade e inevitabilidade destas modificações são sublinhadas por Philippot, num artigo de 1966, da seguinte forma:

*Le patine en effet, est précisément cet effet «normal» du temps sur la matière. Ce n'est pas un concept physique ou chimique, mais un concept critique. La patine n'est pas autre chose que l'ensemble de ces altérations «normales» en tant qu'elles affectent l'aspect de l'oeuvre sans la défigurer – précisément parce qu'il s'agit d'altérations «normales»*¹⁰⁵.

Esta definição global do autor comporta, assim, todo um conjunto de alterações que ultrapassam a noção comum de “pele escurecida” quando nos referimos à pátina. A interpretação da abrangência destes efeitos do envelhecimento é feita por Ségolène Bergeon que considera o artigo de Philippot essencial para a análise desta questão:

[...] *cette définition plus globale comprend donc à la fois les craquelures qui, s'emplissant de poussière, confèrent une valeur un peu grise à l'ensemble, la transparence accrue qui rend sensible la couleur sous-jacente, les repentirs [...], et les nombreuses variations de couleur [...], le mince vernis original blondit*¹⁰⁶.

¹⁰² Voce usata da Pittori, e diconta altrimenti pelle, ed è quella universale scurità che il tempo fa apparire sopra le pitture, che anche talvolta le favorisce (Baldinucci cit. por BASILE, E. I. [et al.] – *I supporti nelle arte pittoriche: storia, tecnica, restauro*. Vol I, Milano: Grupo Ugo Mursia Editore, 1990, pp. 124-125).

¹⁰³ MACARRÓN MIGUEL, Ana M.^a – *Historia de la conservación y la restauración desde la antigüedad hasta el siglo XX*. 2.^a ed., Madrid: Editorial Tecnos, 2002, pp. 118-119.

¹⁰⁴ BRANDI, Cesare, *op. cit.*, p. 108.

¹⁰⁵ PHILIPPOT, Paul – *La notion de patine et le nettoyage des peintures*. *Nuances* [Em linha]. 30, (2002), p. 12, [consul. 16 Jul. 2007]. Disponível em http://membres.lycos.fr/aripa/n30_philippot_patine.pdf.

¹⁰⁶ BERGEON, Ségolène, *op. cit.*, p. 118.

Estes sinais do tempo tornam-se, então, provas de antiguidade e de autenticidade, às quais atribuímos uma importância de valores adicionais. A pátina, considerada como parte da identidade do objecto, conduz-nos para uma dimensão imaterial de valores históricos, científicos e emocionais. Por tudo isto, o encontrar do equilíbrio entre os valores históricos e estéticos, tornou a questão da pátina uma das mais discutidas no âmbito da conservação teórica e prática¹⁰⁷.

Precisamente por ser presença ténue, que não se pode avaliar por meios científicos, a pátina pertence ao domínio crítico e sempre sujeita a julgamentos de ordem estética. Conceito controverso, foi para muitos restauradores do século XX [...] “*an accumulation of extraneous darkened varnishes and dirt*”, like a “*layer of mud*,”¹⁰⁸ para outros, uma espécie de “selo de garantia”: (...) *patina might be a tribute or a burden of time or an artist’s trick is a useful reality check on the usual insistence that must be on or the other. This already begins to suggest that there is no essence of patina or straight story about it*¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Este tema será abordado com maior profundidade no Capítulo IV.

¹⁰⁸ STARN, Randolph – *Three Ages of “Patina” in Painting*. Representations [Em linha]. 78, (2002), p.86, [consul. 26 Abr. 2008]. Disponível em <http://www.jstor.org/pss/3176077>.

¹⁰⁹ *Idem, ibidem*.

Capítulo III. OS PROCESSOS DA INTERPRETAÇÃO

1. Percepção e interpretação

A interpretação da imagem forma-se a partir de um processo bastante complexo conhecido por “percepção”. Esta interpretação não deve ser confundida com a avaliação crítica da obra, uma vez que deriva espontaneamente da configuração daquilo que vemos e é em parte determinada por mecanismos inconscientes. A percepção visual é o tratamento, por etapas sucessivas, duma informação que nos chega por intermédio da luz e que entra nos nossos olhos. Os psicólogos de diversas tendências teóricas coincidem em considerar a percepção como o processo através do qual o indivíduo elabora e recria a informação recebida a partir dos estímulos recolhidos pelos sentidos, de modo a organizá-la e dar-lhe sentido.

Os estímulos visuais a que estamos sujeitos produzem inicialmente uma simples “sensação” ou “impressão” que constitui o momento mais elementar da percepção. Neste ponto enfrentamos a difícil questão sobre o uso dos termos “sensação” e “percepção” e a distinção no resultado perceptivo, do que é decorrente de uma casualidade externa (estímulos visuais) e o que resulta de uma instrumentação endógena do indivíduo, ou seja, as suas estruturas psicológicas e sociológicas¹¹⁰. O estímulo físico pertence ao mundo exterior e está subjacente a uma sensação que constitui um elemento fundamental, mas não único da percepção. Para alguns autores, nomeadamente Zimbardo¹¹¹, a percepção não pode ser explicada apenas pelo olho ou pela transmissão da informação ao cérebro pela imagem retiniana. Deve ser definida como processo de duas faces, uma resultante das estruturas ditas “objectivas”, veículos para os estímulos externos sobre os quais a percepção se efectua, e outra, resultante dos processos perceptivos que a originam. A percepção resulta de uma actividade de síntese entre os estímulos recebidos e a organização interna decorrente de numerosos esquemas afectivos e conceptuais. Não é uma ligação unilateral de causa e efeito, mas uma actividade cognitiva baseada na experiência do indivíduo que põe em relação os elementos percebidos em campos diferentes. No caso da pintura, a reconstituição numa superfície plana de objectos e situações que na realidade são tridimensionais, parte de convenções representativas que são distintos para cada época e cultura específicas. Encarada ao nível da sensação pode ser vista como um conjunto

¹¹⁰ Para Dember e Warm a sensação e a percepção não constituem formas significativamente distintas de funções psicológicas e por isso não estabelecem diferenças fundamentais entre o sistema perceptivo e sensorial. É difícil sentirmos uma sensação “pura” ou sem sentido. Organizamos a informação recebida em termos de “objectos” e não como um conjunto de linhas ou pontos ou outros elementos da estimulação visual. Por outro lado, defendem estes autores, que a visão não é um mero canal de recepção mas organiza e dá forma à informação dos estímulos antes mesmo dos impulsos neurológicos partirem da retina até ao cérebro. Não fazem, portanto, uma distinção fundamental entre os dois termos porque ambos se referem a um processo contínuo, através do qual o organismo busca e extrai a informação do seu meio (DEMBER, William N.; WARM Joel S. – *Psicología de la percepción*. Madrid: Alianza Editorial, 1990, pp. 20-22.).

¹¹¹ ZIMBARDO, Philip [et al.] – *Psychology: an european text*. London: HarperCollins Publishers, 1995, pp. 206-208.

de linhas que se cruzam, mas a capacidade perceptiva do receptor permite-lhe interpretar correctamente aquele esquema formal se tiver sido “educado” para isso¹¹².

São os instrumentos da visão que permitem ao espectador celebrar o exercício da contemplação da imagem, mas perante uma obra de arte esse “olhar” torna-se elemento activo. A noção de *olhar* exige-nos uma análise, precisamente por essa construção pessoal de que se reveste a percepção. Norma Bryson¹¹³, por exemplo, fala-nos de um *olhar inquieto*, ideia que se concilia com o entendimento da visão enquanto atitude criadora da mente humana¹¹⁴. O acto de ver não acaba na recepção das evidências visíveis por um par de olhos que se acercam unilateralmente do “meio visual”. Ver é inquietar o olhar do sujeito: *Voir, c’est toujours une opération de sujet, donc une opération refendue, inquiétée, agitée, ouverte*¹¹⁵. O olhar supõe uma atitude, *não se limita a ver, interroga e espera respostas, escruta, penetra e desposa as coisas e os seus movimentos*¹¹⁶.

Não se trata, portanto de receber apenas estímulos, mas de descodificá-los: *Se a natureza específica da percepção puder ser considerada como uma transacção entre o sujeito e o ambiente, tal transacção estará, assim, cheia de significado, e não será mero dado sensorial, destinado a sofrer ulteriores processos interpretativos*¹¹⁷. A função perceptiva é, pois, diferente do mero estímulo sensorial desprovido de qualidades significativas mas o resultado da soma de dados sensoriais com *elementos mnemónicos, volitivos, éticos, e, até por isso estéticos*¹¹⁸.

Se para Arheim o ver é já compreender¹¹⁹, subsiste uma ambiguidade frequente entre a percepção e a interpretação. Martine Joly admite que pelo facto de reconhecermos este ou aquele motivo, não significa que compreendamos a mensagem da imagem, na qual o motivo pode ter uma significação muito particular, relacionada tanto com o seu contexto interno e do seu aparecimento, como às expectativas e conhecimentos do receptor¹²⁰. A percepção fica, assim, resumida ao reconhecimento. Mas é neste ponto que a introdução do conceito de “percepção especializada”, introduzida por Gilo Dorfles, se reveste de uma particular importância: [...] *para a completa fruição de uma obra de arte, é necessária a sua interpretação, por meio de um aprofundado estudo das suas particularidades técnicas e formativas* (a avaliação crítica da obra, a que nos referimos), *e tal interpretação pode-se atingir através da percepção especializada que [...]*

¹¹² SCARZANELLA, Chiara Rossi; CIANFANELLI, Teresa – *La percezione visiva nel restauro dei dipinti: l'intervento pittorico*. In CIATTI, Marco (ed.) - *Problemi di Restauro: riflessioni e ricerche. I sessanta anni di attività del laboratorio dei dipinti 1932-1992*. Firenze: Opificio delle Pietre Dure, Edifir, 1992, p. 185.

¹¹³ BRYSON Norman, *op. cit.*, p.105.

¹¹⁴ ARNHEIM, Rudolf – *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2001, p. 39.

¹¹⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges – *Ce qui nous voyons, ce que nous regarde*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1992, p. 51.

¹¹⁶ GIL, José, *op. cit.*, p. 48.

¹¹⁷ DORFLES, Gillo – *O devir das artes*. 3.^a ed., Lisboa: Publicações dom Quixote, 1990, p. 31.

¹¹⁸ *Idem, ibidem*.

¹¹⁹ ARNHEIM, Rudolf, *op. cit.*, p. 39.

¹²⁰ JOLY, Martine – *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Edições 70, 2007, p. 46.

*é em parte inata, em parte se adquire com uma profunda educação técnica*¹²¹. A interpretação assentará, assim, nas transformações perceptivas condicionadas pela bagagem das cognições, das pesquisas e expectativas do espectador. Assim, a obra de arte será sempre aberta, sujeita à perda de certos aspectos da sua realidade e à aquisição de outros.

Em processo contínuo, da percepção para a interpretação, analisar uma obra de arte, enquanto exercício activo, obriga-nos a percorrer um percurso onde a instantaneidade está excluída. Para Pierre Francastel¹²² a interpretação da imagem assentará, portanto, em três níveis: o da realidade sensível, transmitida pelos estímulos, o nível do percebido, ou seja, daquilo que os sentidos permitem captar, e o nível do “imaginário”, que corresponde à actividade mental do sujeito¹²³. Esta actividade resulta num processo cognitivo, onde os estímulos da realidade sensível são continuamente organizados pelo observador. A obra de arte é, assim, filtrada pelo sujeito numa relação que incorpora a sua experiência pessoal, as suas reacções ao ambiente histórico em que vive, os seus hábitos, sentimentos, ideais e expectativas¹²⁴.

2. Organização perceptiva

2.1. Agrupamento perceptivo¹²⁵

Um dos princípios fundamentais da organização perceptiva forma-se a partir da diferenciação entre figura e fundo. Este processo mental, cuja descoberta é atribuída à teoria da *Gestalt*¹²⁶, foi descrito pela primeira vez pelo psicólogo Edgar Rubin em 1921. A fase inicial da percepção da forma coincide com a formação dos contornos e com a separação do campo visual em duas zonas. A todo o momento delimitamos os contornos entre regiões, de modo que a região para a qual definimos os limites toma uma particular percepção de forma. No interior do contorno encontra-se, assim, a figura, que aparece como uma unidade definida com nitidez e que assume um carácter mais ou menos objectual, mesmo que não seja um objecto reconhecível. A região caracterizada como figura acentua a sua densidade e

¹²¹ DORFLES, Gillo, *op. cit.*, p. 82.

¹²² FRANCASTEL, Pierre – *A imagem, a visão e imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1998, p. 32.

¹²³ *Idem*, p. 59.

¹²⁴ ECO, Umberto – *La definición del arte*. 2.ª ed., Barcelona: Ediciones Destino, 2005, p. 30.

¹²⁵ Ver Anexo 4: Agrupamento perceptivo e estado de conservação da pintura.

¹²⁶ A psicologia da *Gestalt* formou-se em 1912 a partir de um artigo escrito por Max Wertheimer sobre o movimento aparente. Este artigo dava conta da investigação realizada por Wertheimer, W. Kohler e Koffka, psicólogos alemães e co-fundadores da nova escola. Enquanto “teoria da forma”, a *Gestalt* afirma que o *todo* não pode ser conhecido através das *partes*, mas são as *partes* que permitem chegar ao *todo*. A nova teoria surge como reacção à psicologia fragmentária que defendia o associacionismo. (MARX, M; HILLIX, W. – *Sistemas e teorias em psicologia*. 3.ª ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1993, pp. 271 – 286) Particularmente no campo da arte a teoria da *Gestalt* influenciou diversos autores como Arnheim, Gombrich, Francastel, Panofsky, Read, Argan, Kaufmann, entre outros, que propuseram novas leituras das obras de arte a partir da teoria das formas.

dinamismo e parece situar-se à frente da região que assume o carácter de fundo, mais informe e mais homogéneo.

A diferenciação entre figura e fundo é, segundo a teoria da *Gestalt*, uma propriedade organizadora e espontânea do sistema visual. Antes que se possam reconhecer como figuras concretas, as figuras aparecem de imediato separadas do fundo. Como tal, toda a forma é percebida na sua envolvência ou contexto e essa relação de figura e fundo é a estrutura abstracta dessa contextualização, podendo-se considerar como um processo prévio da atenção, ou seja, uma análise global automática que precede a recolha ou a construção dos detalhes na figura¹²⁷.

Para se efectuar a análise de uma imagem é preciso identificar os principais elementos da composição. A diferenciação entre a figura e o fundo é apenas um tipo de organização elaborado pela mente, perante um padrão de estímulos, embora possa ser considerado o mais persistente e fundamental do ponto de vista da percepção do olho¹²⁸. Os psicólogos da *Gestalt* enunciaram outros princípios que utilizamos para organizar espontaneamente agrupamentos de elementos ou estímulos recebidos. Sustentando que a organização é intrínseca ao sistema perceptivo, os gestaltistas formularam uma série de princípios que se tornaram os seus enunciados empíricos mais conhecidos¹²⁹.

O primeiro factor de organização é a *proximidade* que é sempre relativa. São, no entanto, os elementos que estão mais perto uns dos outros que são susceptíveis de se “reagruparem” e serem percebidos como pertencendo a uma unidade. Contrariamente aos elementos afastados, as figuras que estão mais próximas tendem a adquirir uma forma mais regular, cómoda e visualmente autónoma.

O segundo factor operacional é o da *semelhança* que se elabora a partir da oposição e contraste entre os elementos do campo visual: a semelhança de cor, de tamanho, forma ou textura origina a percepção dos elementos como pertencentes à mesma estrutura.

O *fechamento* é a tendência para agrupar em estruturas unificadas os componentes que juntos constituem uma entidade fechada, melhor do que as abertas. No entanto, o fechamento, mais do que um princípio é, para os gestaltistas, uma tendência da nossa percepção para completar figuras incompletas, de preencher lacunas.

¹²⁷ DEMBER, William N.; WARM Joel S., *op. cit.*, p. 261.

¹²⁸ ROCK, Irvin – *Perception*. New York: Scientific American Books, Inc, 1984, p. 115.

¹²⁹ Embora possam haver reservas quanto à sua validade e se sublinhe o carácter subjectivo das formulações, as observações que deram lugar à sua definição continuam válidas e reúnem consenso.

Outro factor é o do *bom prolongamento*, ou seja, a possibilidade de um conjunto de elementos serem completados e reagrupados, através de variáveis visuais, numa forma mais regular e simples. Refere-se à tendência para agrupar simultaneamente numa mesma estrutura os elementos que parecem estar alinhados em continuidade.

Os princípios da organização perceptiva indicam como se separam os elementos no campo visual para formar padrões. Embora estes padrões permitam esclarecer a formação da figura, não dão indicações sobre os aspectos diferenciais entre as figuras resultantes. O aparecimento da teoria da informação veio dar algum destaque a este aspecto: a ideia geral é que na figura resultante, há partes que fornecem muita informação e outras pouca. Nos estímulos que recebemos a partir do campo visual pode haver redundâncias, ou seja, partes repetitivas que se podem deduzir a partir de outras. A redundância pode resultar de uma zona de cor ou de luminosidade homogénea, bem como de um contorno com direcção constante. As outras redundâncias resultam das grandes regularidades da estrutura – em primeiro lugar da simetria – mas também do respeito pelas leis gestaltistas¹³⁰. Assim, o sistema perceptivo abarca de forma mais “económica” os estímulos absorvendo maior nível de informação. Esta noção de informação permitiu recriar os princípios gestaltistas de um modo mais geral, inserindo-os no “princípio do mínimo”: de duas organizações possíveis numa figura, é a mais simples que será percebida¹³¹.

2.2. Peso visual¹³²

A percepção da imagem é influenciada pelo modo como cada elemento gráfico se encontra distribuído no conjunto. O peso visual desses elementos é entendido não no sentido físico, mas psicológico, e é determinado por um conjunto de factores como a colocação, o tamanho, a forma ou a cor.

O esqueleto estrutural organiza as formas presentes na composição e coordena as relações de modo a tornar mais clara e coerente a estrutura percebida. É constituído pelas linhas fundamentais da composição, sejam essas as linhas das figuras ou as directrizes do movimento, embora não devam ser confundidas com as formas representadas pois raramente coincidem com estas. O esqueleto estrutural pode suportar mais peso do que outras localizações afastadas dele.

Embora os nossos olhos possam percorrer livremente uma pintura, no mundo ocidental, o hábito de um sistema de escrita que segue o andamento esquerda-direita, leva-nos a ver a pintura como se estivesse organizada nesse sentido, de forma que o canto inferior

¹³⁰ AUMONT, Jacques – *L'image*. 2.^a ed., Paris: Armand Colin, 2005, p. 51.

¹³¹ *Idem, ibidem*.

¹³² Ver Anexo 5: Peso visual e estado de conservação da pintura.

direito aparece como sendo o ponto de partida da composição¹³³. Como tal, interpretamos de uma forma diferenciada as linhas oblíquas: uma diagonal que parte do lado esquerdo, em baixo, para o lado direito, ao alto, é vista como ascendente, a sua oposta como descendente.

Esta observação está relacionada com o que é entendido como uma assimetria do campo visual, através da qual os lados direito e esquerdo parecem ter pesos diferentes. Qualquer elemento parece mais pesado se estiver colocado no lado direito da composição, uma vez que está no lado “descendente”. Já o lado esquerdo *está dotado de um peso especial; assume a função de um centro forte com o qual o observador tende a identificar-se. Fornece uma posição a partir da qual examina o resto da composição* [...]¹³⁴.

Influenciados pela força da gravidade, desde sempre fomos habituados ao facto dos objectos colocados na parte baixa do nosso campo visual serem mais numerosos do que os que se encontram no alto. Conclui-se que esta desigualdade de espaço influencia inconscientemente a leitura que fazemos das imagens. Visualmente, um mesmo objecto terá maior peso se for colocado no alto da composição, e que, pelo contrário, a parte inferior comporta uma maior quantidade de elementos.

O peso visual também parece aumentar com a profundidade espacial, provavelmente devido ao volume do espaço circundante ao elemento figurativo. Assim, há uma relação entre distância e tamanho, de forma que um objecto mais distante parece maior e talvez mais significativo do que seria se estivesse localizado perto do plano frontal da pintura¹³⁵. Também o isolamento é um factor determinante de peso. Qualquer elemento pesa mais se estiver isolado num espaço vazio do que rodeado de outros elementos. Exemplo disso é o da representação do sol ou da lua no céu vazio, quando comparados com outros elementos figurativos circundados de vários objectos.

O tamanho é um aspecto que naturalmente influencia o peso, tal como a forma ou configuração. As formas regulares, próximas das figuras geométricas simples, ou compactas apresentam maior peso. Embora precise ser verificado, julga-se que as formas verticalmente orientadas parecem mais pesadas que as oblíquas¹³⁶.

¹³³ Segundo estudos de Teodora Haach (citados por Ruth Keller), os europeus manifestam uma predisposição ideatória e perceptiva para movimentos que decorrem da esquerda para a direita, motivo pelo qual as pinturas são “lidas” nesse sentido. Isto explica por que em alguns temas iconográficos recorrentes como a Anunciação, o anjo aparece à esquerda mais do que à direita [...] (DORFLES, Gillo, *op. cit.*, p. 75).

¹³⁴ ARNHEIM, Rudolf – *O poder do centro: um estudo da composição nas artes visuais*. Lisboa: Edições 70, 1990, p. 74.

¹³⁵ ARNHEIM, Rudolf – *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. *Op., cit.*, p. 16.

¹³⁶ *Idem*, p. 17.

A pintura é a arte das cores e também elas têm diferentes pesos relativamente às suas características fundamentais¹³⁷. Aparentemente o peso que atribuímos às cores varia do branco (mais leve) para o preto (mais pesado), sendo as cores quentes geralmente mais pesadas que as cores frias. No entanto, Modesto Farinha baseando-se numa série de experiências de avaliação de pesos com objectos de cores diferentes obteve outros resultados¹³⁸. Como tal o peso das cores é consequência do efeito fisiológico que estas exercem sobre o organismo humano e, portanto, um factor subjectivo que deve ser enquadrado num contexto específico.

2.3. Selecção perceptiva

Uma vez que a quantidade de informação que o sistema perceptivo é capaz de receber e interpretar é limitado¹³⁹, a percepção tem que ser selectiva. Estas propriedades selectivas de perceber são, com frequência, designadas com o nome de “atenção”¹⁴⁰. Uma das formas fundamentais de seleccionar fisicamente a entrada de estímulos consiste no movimento dos olhos. A ideia primeiramente difundida de uma leitura global da imagem foi posteriormente refutada pela concepção de uma pesquisa visual que parte de fixações sucessivas: *les fixations successives durent quelques dixièmes de seconde chacune, et se limitent assez strictement aux parties de l'image le plus fournies en information*¹⁴¹.

As experiências desenvolvidas neste campo mostraram que não existe uma regularidade linear no percurso do olhar¹⁴². Não se verifica uma leitura geral da imagem de baixo para cima, da esquerda para a direita, do esquema visual do conjunto, mas pelo contrário, uma série de fixações fortemente concentradas nas zonas de maior teor informativo, e entre estas

¹³⁷ Na sensação da cor podem-se distinguir três características essenciais: a matiz, que é a qualidade que distingue uma cor da outra; o tom que marca a distinção entre o claro ou escuro; e o croma que é a qualidade de saturação ou medida do conteúdo em cor.

¹³⁸ FARINHA, Modesto – *Psicodinâmica das cores em comunicação*. 4.ª ed., S. Paulo: Editora Edgard Blücher, 1990, p. 116.

¹³⁹ *Se han hecho medidas de la cantidad de información que el ojo puede absorber de un vistazo, y se han hecho intentos, especialmente a cargo del difunto profesor Quastler, de dar precisión a estos dos conceptos. Su conclusión fue que generalmente sobreestimamos muchísimo la cantidad de información que procesamos. «Lo que realmente vemos es una imagen muy tosca, con unos pocos puntos detallados claramente. Lo que creemos ver es una imagen grande que tiene en todas partes tanta claridad de detalle como en el punto preferido en el que concentramos nuestra atención. La zona de percepción clara abarca menos del uno por ciento del campo visual total»* (GOMBRICH, E. H. – *La imagen y el ojo : nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Alianza Editorial, 1993, p. 47).

¹⁴⁰ Pode-se fazer uma distinção entre dois tipos de atenção: a central e a periférica. A primeira refere-se ao modo de focalização sobre os aspectos mais importantes do campo visual de forma a separar o campo em objectos e fundos, permitindo à atenção fixar-se num dos seus segmentos. A segunda, mais vaga, diz respeito sobretudo à atenção com os novos acontecimentos na periferia do campo. Esta distinção está de acordo com a noção de “campo visual útil”, que designa a zona envolvente ao ponto de fixação, na qual o observador pode registar a informação recebida a cada momento (AUMONT, Jacques, *op. cit.*, p. 40).

¹⁴¹ *Idem*, p. 41.

¹⁴² LAMBLAIN, Bernard – *Peinture et temps*. 2.ª ed. Paris: Meridiens Klincksieck/ Publications de la Sorbonne, 1987, p.72.

zonas o desenvolvimento de um percurso complexo. Esta forma sequencial da leitura da pintura é reforçada por Arheim:

O observador examina cuidadosamente as várias áreas da pintura em sucessão porque nem o olho, nem a mente são capazes de apreender tudo simultaneamente, mas a ordem em que a exploração ocorre não importa. O caminho do olhar não precisa aderir às direcções vetoriais criadas pela composição. Uma “flecha” compositiva levando da esquerda para a direita pode ser percebida corretamente, mesmo que o olho se mova na direcção oposta, ou na realidade cruze a extensão num ziguezague arbitrário. As barreiras levantadas na pintura pelos contornos ou conflitos de cor não detêm o olho. Ao contrário, elas são percebidas e experimentadas enquanto são atravessadas. Já mencionei os vários estudos recentes dos movimentos do olho. Eles mostram, de modo não surpreendente, que o observador gasta a maior parte de suas fixações nos itens de maior interesse. Mas a ordem das fixações é grandemente acidental e irrelevante¹⁴³.

Um fragmento de pintura pode prender a atenção do observador devido ao assunto, complexidade formal ou outras particularidades. No entanto, a percepção também pode ser influenciada pelos desejos, gostos ou expectativas do observador. Como referiu Gombrich, as fotografias dos movimentos oculares revelaram que a forma como o olho indaga e tacteia difere enormemente da ideia defendida por alguns críticos que afirmam que o artista “leva o olho” aqui ou acolá¹⁴⁴.

Graças à alternância do movimento dos olhos torna-se possível examinar todos os pontos da imagem, uns atrás dos outros. Ver uma imagem resulta dessa exploração, que é a integração da multiplicidade de fixações particulares e sucessivas.

3. Modos de ver: a dupla distância

A relação do espectador com a imagem é referenciada por uma estrutura espacial que pode ser chamada de “distância física”, definida como a distância imaginária que regula o espaço da pintura e o espaço do espectador¹⁴⁵. Esta interpretação da distância física vai de encontro à teoria defendida, em 1893, por Adolf Hildebrand que distingue dois tipos de visão no espaço: uma próxima e outra distante. A estes dois modos de ver estão associadas duas tendências inscritas na arte representativa: à visão de longe corresponde um pólo óptico, onde a perspectiva assume particular importância; e à visão próxima equivale o pólo tátil, em que se evidenciam as qualidades da superfície¹⁴⁶.

¹⁴³ ARNHEIM, Rudolf, *op. cit.*, p. 369.

¹⁴⁴ GOMBRICH, E. H., *op. cit.*, p. 48.

¹⁴⁵ AUMONT, Jacques, *op. cit.*, p. 80.

¹⁴⁶ Esta teoria terá tido, na época bastante aceitação e grande eco junto dos historiadores de arte do final do século XIX e início do século XX. A distinção entre visão óptica e visão tátil é aceite, inclusivamente, por alguns autores mais recentes como Henry Maldiney, Gilles Deleuze ou Pascal Bonitzer (*Idem*, p. 81).

Despojada de qualquer validação científica, a ideia de uma dupla distância física de apreensão da realidade visual está, todavia, fortemente enraizada na nossa experiência perceptiva. Pelo modo como nos acercamos de uma imagem podemos distinguir dois momentos: o da percepção da matéria e o da percepção da forma. A estes dois momentos correspondem duas distâncias.

Apercebemo-nos da matéria quando nos aproximamos o suficiente para nos darmos conta das qualidades dos elementos da superfície: a sua natureza, a sua dimensão, a sua espessura. Numa imagem a duas dimensões, como é o caso da pintura, a textura está indirectamente relacionada com uma terceira dimensão, dando-lhe um carácter táctil. A percepção visual, que pode ser considerada “fria”, uma vez que supõe uma colocação do espectador à distância, é “reaquecida” a partir da textura da matéria, que solicita uma percepção táctil¹⁴⁷. É neste contexto que René Huygue tece o elogio à matéria:

Exerce ela, agora, uma dupla função: à distância, quando as manchas se fundem o suficiente na retina para permitir livre curso às reconstituições do pensamento, é a ilusão do real que se desfruta; quando o espectador se aproxima, para melhor saborear o seu prazer, entra num reino desconhecido, o reino pictórico¹⁴⁸.

A visão de perto, que permite essa entrada no reino pictórico de que nos fala Huygue, conduz-nos a uma percepção de uma multiplicidade de materiais constituídos por diferentes pesos e aspectos, vários graus, transparência e densidade que formam a superfície pictórica¹⁴⁹. É através dessa percepção táctil que desvendamos os sulcos e as fendas na matéria. E é também a partir dessa aproximação que grande parte do estado de conservação da pintura se revela. Como vimos, existe toda uma série de patologias, como os estalados de envelhecimento, por exemplo, que aparecem na superfície pictórica de uma forma relativamente discreta. É através desse “apelo” da matéria, convidando à aproximação do espectador, que a maioria das patologias se manifestam.

A percepção visual está, no entanto, ligada a uma visão de longe, uma visão do espaço e da luz. À distância é a imagem que se observa. Afastamo-nos para melhor apreender a obra na sua totalidade. Os elementos da própria pintura encarregam-se de regular a distância física entre o sujeito espectador e a imagem organizada por valores plásticos. O tamanho da pintura é um factor determinante na relação entre o espaço do sujeito e o espaço da obra. Com o Renascimento começaram-se a pintar obras portáteis, geralmente mais pequenas que os frescos das igrejas. Esta novidade produziu uma nova relação do espectador, não só mais íntima e próxima, como também mais puramente visual¹⁵⁰.

¹⁴⁷ JOLY, Martine, *op. cit.*, p. 119.

¹⁴⁸ HUYGHE, René – *Diálogo com o visível*. Venda Nova: Bertrand Editora, 1994, pp. 269.

¹⁴⁹ Ver ponto 1 do Capítulo I.

¹⁵⁰ AUMONT, Jacques, *op. cit.*, p. 104.

4. Museu: espaço concreto, espaço abstracto

Até aqui foi abordada a percepção visual das imagens por parte do espectador. No entanto, a relação que o espectador desenvolve com as imagens não é isolada ou fora de qualquer realidade concreta. Pelo contrário, a interpretação tem lugar num determinado contexto e é influenciada por ele. Neste caso consideraremos o espaço museológico com as suas particularidades e factores que determinam a relação do visitante com a obra de arte.

Uma função primordial do espaço museológico é a de apresentar soluções concretas para a gestão desse encontro entre o espaço do espectador e o espaço dos objectos. Entrar num museu não é *apenas* observar obras de arte, mas encontrar um ambiente psicológico e emocional que provoque uma experiência sobretudo espacial¹⁵¹. Enquanto espaço físico que procura criar as condições para o contacto físico e conceptual com as obras, o espaço da exposição é, no museu, o lugar da apresentação e da contemplação. A dimensão visual é intrínseca à própria concepção do museu: *Exposer, au sens transitif du terme, c'est mettre en vue, présenter aux regards, disposer de manière à attirer l'attention [...]*¹⁵². No espaço museológico o discurso é direccionado para o olhar que assume um papel primordial como recurso de conhecimento, conduzindo à interpretação dos objectos a partir do domínio da percepção visual.

Consequentemente, esta dimensão visual e compreensiva terá sido um dos temas centrais da museografia no que respeita às condições de recepção das obras e às questões relacionadas com o modo de as apresentar. Desencadeou inúmeros debates teóricos, técnicos e estéticos que foram definindo um conjunto de ideias, propostas e receitas¹⁵³, já que as exposições, por permitirem o encontro com o objecto real, autêntico e tridimensional, assumem um papel decisivo dentro do museu.

*La cualidad tridimensional de las exposiciones adquiere especial relieve al facilitar este encuentro con los objetos, ya que permite la visión del objeto en su totalidad y permite a los visitantes experimentar al completo las cualidades tridimensionales no solo de los objetos, sino también del conjunto de la exposición, moviéndose dentro y alrededor de ella*¹⁵⁴.

Na exposição, o espaço é um elemento fundamental: a colocação das obras, a relação que têm entre si e com a realidade espacial, irá contribuir largamente para a percepção que o visitante terá dessas mesmas obras. Na relação entre o espaço e a obra - problema central do

¹⁵¹ HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión – *Museos para no dormir: la postmodernidad y sus efectos sobre el museo*. In LORENTE, Jesús-Pedro (dir.); ALMAZÁN David (coord.) – *Museología crítica y Arte contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003, p. 132.

¹⁵² DAMISCH, Hubert – *L'amour m'expose: le project moves*. [S. l.]: Yves Gevaert Éditeur, 2000, p. 45.

¹⁵³ BOLAÑOS, María – *La exposición como utopía: algunas experiencias ejemplares*. In LORENTE, Jesús-Pedro (dir.); ALMAZÁN David (coord.), *op. cit.*, p. 204.

¹⁵⁴ BELCHER, Michael – *Organización y diseño de exposiciones: su relación con el museo*. Gijón: Ediciones Trea, 1997, p. 52.

projecto expositivo- o público tomará também o seu lugar, promovendo uma nova forma de entender a exposição e o museu que deixa de fazer sentido sem os espectadores. Há, portanto, uma interacção entre o espaço expositivo, a obra e o visitante, uma vez que não há obra de arte fora da interpretação do indivíduo¹⁵⁵.

Se da relação da obra com a sua envolvente espacial depende a qualidade da percepção por parte do visitante, também o espaço museográfico se torna significativa. Jean-Pierre Laurent afirma que há um ambiente próprio decorrente de cada sequência de objectos¹⁵⁶. O espaço do museu com os seus diferentes ritmos, níveis de iluminação, múltiplas perspectivas condiciona o contexto da interpretação de cada pintura. Também por isso, Juan Carlos Rico dirá que a obra de arte é, em princípio, o objecto mais difícil de expor:

[...] *no solo por sus condiciones técnicas de iluminación, climatización, conservación y seguridad que suelen ser al menos tan complejas a las exigidas por otras piezas de otras materias, sino porque hay un problema de percepción mucho tan profundo con el espacio, por razones fáciles de entender*¹⁵⁷.

Colocar pinturas, estabelecer as combinações e as distâncias entre elas, escolher a luz que as deve iluminar, pintar a parede da sala, são decisões que estão na base de uma linguagem própria que determina as condições de compreensão da obra exposta. O museu não deixa de ser um ambiente artificial e o contexto em que as obras são vistas é significativo para a mensagem que se quer transmitir. Os espaços neutros não existem: no contexto museológico as obras de arte dialogam com características espaciais de diferentes magnitudes, numa relação recíproca.

A questão do ritmo e da sucessão é fundamental quando pensada em termos de percepção, atenção e cansaço do visitante. Mesmo que o contexto museológico não seja pautado pelo excesso, inevitavelmente, os elementos que suporta contribuem para uma relação interactiva entre o visitante e o ambiente em que se encontra. Como tal, a percepção da obra tende a tornar-se “dispersa”: o visitante está rodeado de uma série elementos que reconhece (ou não), e que tenta sucessivamente identificar. A actividade constante a que o visitante está sujeito no espaço da exposição, quer em termos visuais, quer físicos é determinante para o processo de interpretação:

La visita a una exposición, por sus específicas características [...] son las que sumergen al sujeto a unas presiones de iluminación (desde ambiental a superprecisa, de la penumbra al acento lumínico, sin pasos o exclusas necesarias fisiológicamente), de climatización (humedades de hasta el 55%), de atención frente al objeto (minuciosidad ha de combinarse con visión del conjunto), de movimiento (interferencias e indecisiones en la visita, periodos discontinuos de ritmo, largos recorridos), de la información (múltiple, pero simultánea), etc., que configuran a esta actividad,

¹⁵⁵ RICO, Juan Carlos – *La difícil supervivencia de los museos*. Gijón: Ediciones Trea, 2003, p. 39.

¹⁵⁶ LAURENT, Jean-Pierre - *Le musée, espace du temps*. In AAVV – *Vagues – une anthologie de la nouvelle muséologie*, Savigny-le-Temple: Éditions W., MNES, 1992, 2 vol. p. 234.

¹⁵⁷ RICO, Juan Carlos, *op. cit.*, p. 67.

*como una de las más agresivas y contradictorias, perceptivamente hablando, ya que sobrepasa ampliamente el límite de los niveles soportables por el sujeto*¹⁵⁸.

Da relação entre o contexto expositivo e a capacidade de percepção do sujeito decorre a necessidade de encontrar correspondências entre as características do espaço e as necessidades do visitante de modo a promover um conforto mental e físico. Uma museografia ajustada à percepção do público, tem em conta, não só a relação da obra no espaço, mas também a capacidade de interpretação do visitante no tempo.

5. A pintura no tempo, o tempo na pintura

Toda a interpretação da pintura desenvolve-se no tempo. As pinturas, também elas, são marcadas por uma dimensão temporal. O contexto museológico assinala, portanto, o encontro entre estas duas partes e as diversas configurações nas quais este encontro tem lugar.

Podemos definir duas categorias de imagens: as imagens não temporalizadas, que permanecem relativamente imóveis aos olhos do espectador e as imagens temporalizadas que se modificam no tempo sem que o espectador possa intervir¹⁵⁹. Entre as primeiras encontramos a pintura: a superfície envelhece, os pigmentos alteram-se, os vernizes amarelecem (mas estas modificações muito lentas não são acompanhadas pelo espectador). Como exemplo das segundas encontramos o cinema ou o vídeo, cujas imagens se movimentam rapidamente pelo simples efeito do dispositivo de produção.

Esta diferenciação no aspecto temporal das imagens corresponde a diferentes atitudes por parte do observador. Segundo Arheim a experiência de ver um filme será sempre diferente de ver uma pintura:

*Uma pintura nunca pertence tanto ao observador como o “ecrã” do filme, que é um instrumento da sua visão; e o espectador nunca pode perder-se na quietude da obra de um pintor com o mesmo abandono quase fisiológico que o empurra para os rápidos de uma acção em desenvolvimento. A composição visual revela-se completamente no manso desprendimento do tempo que se encontra nas obras imóveis da pintura ou da escultura*¹⁶⁰.

Mas esse desprendimento do tempo é ilusório. A obra de arte possui os seus tempos próprios:

- o tempo da sua criação: preparar o suporte, lançar manchas de cor, colocar formas, ou seja, o *tempo da lógica da composição*;
- a obra pode remeter para um tempo implícito, um *tempo representado* que é o tempo a que a obra se refere, como uma cena, um momento ou um acontecimento;
- o *tempo de circulação* é o tempo que decorreu desde a concepção da obra até ao momento da interpretação pelo espectador;

¹⁵⁸ RICO, Juan Carlos – *Montaje de exposiciones: museos, arquitectura, arte*. Madrid: Sílex Ediciones, 2001, pp. 66-68.

¹⁵⁹ AUMONT, Jacques, *op. cit.*, p. 122.

¹⁶⁰ ARNHEIM, Rudolf – *O poder do centro: um estudo da composição nas artes visuais*. *Op. cit.*, p. 270.

- o tempo necessário para olhar e interpretar a obra pode ser chamado de *tempo de consumo*¹⁶¹.

Frequentemente o tempo histórico da obra é confundido com o primeiro momento: o do processo criativo e da época em que o artista viveu. Esse é, naturalmente, o momento essencial enquanto constituição do objecto, da formulação da imagem e da sua individualização simbólica. O tempo histórico do artista é, ou não, desvelado nas suas aspirações, nos seus gostos e escolhas, preocupações e ideologias. Da mesma forma, também o tempo da contemplação pode ser assumido como o verdadeiro tempo histórico da obra. Nesse caso é filtrada segundo modelos contemporâneos:

*E então, se se trata de uma obra de arte antiga, ser-lhe-á pedida uma actualidade que só pode ser sinónimo de moda ou valer como tentativa de devolução da obra a objectivos que, sejam eles quais forem, serão sempre estranhos à forma, a que não competem esse tipo de objectivos*¹⁶².

O *tempo de circulação*, situado no intervalo entre o fim do processo criativo e o processo de interpretação, em que a obra é disposta à contemplação do observador, poderia ser ignorado, uma vez que a obra de arte é permanente e imutável depois de saída das mãos do artista. Este poderia ser um facto incontestável, mas a obra de arte é feita de matéria e toda a matéria se transforma com o tempo. O *tempo de circulação* coincide, assim, com o *tempo da metamorfose*.

Apesar de admitidos estes tempos, uma pintura parecer-nos-á sempre como estando fora da dimensão temporal. O mesmo constata Arheim em relação à escultura:

[...] *quando a escultura é atacada pela poluição do ar, observamos com espanto que o mesmo mármore ou o bronze movem-se sobre uma linha vital própria que distingue seu estado de ser hoje do de ontem. Psicologicamente, contudo, esta estátua situa-se fora do tempo*¹⁶³.

Quando vemos uma escultura circulamos à sua volta, descrevemos um movimento, mas quer a escultura, quer a pintura, permanecem imóveis, e é essa imobilidade, essa constância, que contribui para o sentimento de intemporalidade. Até poderemos constatar as modificações que ocorrem numa pintura, mas o intervalo entre o *antes* e o *depois* significa um movimento demasiado lento. A relação entre o tempo e o movimento é, portanto, muito estreita.

O *tempo de consumo* é o tempo da interpretação. O carácter subjectivo do processo não define um tempo, mas vários tempos, várias durações, várias experiências. Um processo que, como vimos, está isento de instantaneidade¹⁶⁴:

*Toda a gente sabe que qualquer pessoa sensível gosta de se deter perante uma pintura, uma obra de arte. Uns falam de prazer, outros de interpretação. Isto pouco importa; o que é indiscutível é que em nenhum dos casos o espectador capta num relance o sentido ou mesmo os elementos – espaciais ou significativos – de uma imagem*¹⁶⁵.

¹⁶¹ A distinção destes quatro tempos da obra é proposta por Jean-François Lyotard (GIL, José, *op. cit.*, p. 218).

¹⁶² BRANDI, Cesare, *op. cit.*, p. 30.

¹⁶³ ARNHEIM, Rudolf – *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*, *op. cit.*, p. 366.

¹⁶⁴ Ver ponto 1 deste capítulo.

¹⁶⁵ FANCASTEL, Pierre, *op. cit.*, p. 95.

No entanto, os estudos de público indicam que o tempo médio que um visitante despende diante de uma obra, é de apenas vinte a trinta segundos, sendo metade deste tempo dedicado a ler a informação sobre a obra¹⁶⁶.

O espaço museológico, enquanto mediador no encontro do visitante com a obra de arte, é um espaço que se caracteriza por essa propriedade extraordinária de produzir um “eterno presente”. No museu vive-se uma espécie de tempo fora do tempo cronológico, mas introduzindo-se nele e na intemporalidade simultaneamente. Pela natureza dos conteúdos, pelo isolamento do espaço, pelo silêncio, pelos ritmos próprios, o museu transforma os diferentes estratos de temporalidade numa superfície única do presente em que as temporalidades diversas coexistem perfeitamente¹⁶⁷.

¹⁶⁶ ALONSO FERNÁNDEZ, Luis; GARCÍA FERNÁNDEZ Isabel – *Diseño de exposiciones: concepto, instalación y montaje*. 2.ª ed., Madrid: Alianza Editorial, 2001, p. 169.

¹⁶⁷ A este respeito registre-se o testemunho do crítico americano Harold Rosenberg sobre as suas visitas ao museu decorridas na infância: [...] *la impresión esencial que me causaba el museo estribaba, no en las obras expuestas, sino en el silencio que las rodeaba: en las vitrinas de cristal, en los pilares de mármol y en la suavidad del pavimento, en su altura y en su luz tamizada, es decir, en todas esas cualidades físicas gracias a las que el pasado se aísla de todo lo demás y exalta lo que de sagrado tienen las cosas de otros tiempos. Especialmente en Norteamérica se hacía necesario crear un lugar donde la gente aprendiese que hay algo que se llama “tiempo”, distinto de los relojes, de los horarios y del esnobismo del quién llegó cuándo* (ROSENBERG, H. – *El respeto es todo*. In BOLAÑOS, María (ed.), *op. cit.*, p. 40)

Capítulo IV. O OLHAR SOBRE A METAMORFOSE

1. Formulações de conceitos: do “tempo-pintor” à procura da “imagem original”

As ruínas são, a partir da segunda metade do século XVIII, reveladoras da ruptura com os valores clássicos da perfeição, do acabamento e da integridade, da mesma forma que rompem com as tradicionais aspirações à atemporalidade e à harmonia perfeita com o mundo¹⁶⁸. Quer por questões históricas, ligadas ao espírito científico do homem iluminista e ao seu interesse pelas fontes e pela arqueologia, quer por questões estéticas baseadas na pura contemplação, destinadas a promover sensações e emoções, as ruínas serão tema apaixonante por muito tempo. E estarão no centro da discussão, que a propósito do restauro dos monumentos arquitectónicos, opôs a doutrina intervencionista de Viollet-le-Duc, da anti-intervencionista de Ruskin.

Fonte de inspiração de artistas e intelectuais em distintas épocas, as ruínas foram servindo de pretexto para alimentar uma reflexão mais ou menos apaixonada e poética, ou mais ou menos crítica em torno dos efeitos do tempo sobre toda a obra humana. Mas esta reflexão que conduziu a um intenso debate, particularmente no domínio do restauro do património edificado, não parece reflectir-se a propósito dos efeitos do tempo sobre a pintura. De facto, escassas são as produções escritas que provam que essas preocupações, alguma vez se tenham estendido para âmbitos e contextos mais alargados do que o círculo restrito de alguns artistas e intelectuais, principalmente até meados do século XIX.

O surgimento da história do coleccionismo e o interesse pelos objectos de arte da antiguidade clássica colocam no Renascimento o despontar das preocupações com a conservação e o aparecimento da figura do artista-restaurador. Também o espírito científico da época promove um conhecimento sobre a natureza que se denuncia nas apreciações sobre as causas de degradação do património¹⁶⁹. Mas essa atitude científica não se estende, na maioria das situações, aos critérios dos tratamentos. No Renascimento e, nos séculos que se seguiram, a postura perante as obras de arte oscila numa atitude contraditória entre a conservação e a destruição¹⁷⁰.

No caso da pintura, as primeiras intervenções, ditas de restauro, são realizadas em ambiente oficial, por pintores, e passavam por “reavivar” as camadas superficiais segundo o gosto do interventor ou do proprietário da obra, mesmo que daí resultasse uma adulteração do aspecto da pintura. Luís de Ortigão Burnay, num texto sobre o restauro de pintura antiga,

¹⁶⁸ SALDANHA, Nuno – *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII: estudos de iconografia, prática e teoria artística*. Lisboa: Livros Horizonte, 1995, p. 255.

¹⁶⁹ RUIZ-MATEOS, M.^a Dolores – *El conservador restaurador: el eje de la historia de la profesion*. In ESCALERA UREÑA, Andrés; PEREZ GARCIA, M. Cármen, (ed. lit.) – *X Congreso de Conservacion y Restauracion de Bienes Culturales*. Cuenca: [s. n.], p. 115.

¹⁷⁰ MACARRÓN MIGUEL, Ana M.^a, *op. cit.* pp. 78-83.

aponta os motivos: *O fito do restaurador antigo, era consertar com aspecto agradável, e sem outro critério, as pinturas que se lhe entregavam para restauro; não havia a moderna museografia com a preocupação do respeito religioso pela obra original do autor*¹⁷¹. As críticas a este tipo de intervenção, nomeadamente aos excessos de limpeza fazem-se sentir já durante o século XVII. São apontados os perigos que alguns tratamentos mais agressivos podem acarretar para as velaturas e outros elementos mais delicados da pintura, mas é sobretudo a pátina, enquanto sinal de antiguidade da obra, que se procura defender. A ideia do “tempo-pintor”, que será tão prezada em diferentes momentos históricos, é introduzida pelo pintor Pietro Vecchia (1602-1678) na sua obra *Carta do Navegar Pintoresco*, onde este artista estabelece uma disputa com o tempo¹⁷².

Sobretudo a partir da segunda metade do século XVIII, por toda a Europa mobilizar-se-á uma forte corrente favorável à acção valorizadora do tempo sobre as pinturas. O tempo surge nos poemas da época como o velho pintor numa alegoria à beleza e harmonia que os quadros adquirem ao envelhecerem¹⁷³. Mas este gosto pelo “tom afinado pelo tempo” é também, na época, bastante criticado pelos que acham que se deixa de ver os quadros para ver apenas o efeito que o tempo exerceu sobre eles.

Um pouco distante desta discussão, o artista-restaurador foi definindo os critérios das suas intervenções de forma pessoal e arbitrária de acordo com a época em que se situava. Sujeitas às variações de gosto, as pinturas “fora de moda” eram adaptadas ao estilo da época, ficando muitas vezes degradadas¹⁷⁴. Os efeitos das intervenções realizadas de uma forma menos criteriosa não eram, no entanto, motivo de grandes observações e censuras. Daí ser curiosa a carta que, em 1801, Goya dirige a Pedro Cevallos, da Real Academia, manifestando toda a sua indignação perante o restauro de pinturas do Palacio del Buen Retiro, a cargo de Ángel Gómez Marañón:

¹⁷¹ BURNAY, Luís de Ortigão – *Algumas considerações sobre o restauro das pinturas antigas*. *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, Lisboa: ANBA, vol. XIV, 1945, p. 67.

¹⁷² *El Vecchia para el tiempo y dice: alto ahí, ¿qué piensas hacer tú con tu velar? ¿Quieres tú quizás Pintura inmortalizar? Quieta, que quieres que te reste encanto, y muestra al tiempo una tal tela oscura, diciéndole: ¿cuándo es que trabajas en hacer pátina sobre estos colores, por qué en vieja se convierte esta pintura?*

Responde el tiempo: hace cientos años que estudio y que me esfuerzo en colorear aquello que el pincel no ha podido suplir, donde pretendo saber más que tu.

“Miser no, miser no”, replica Vecchia. Te voy a deshacer lo que has hecho; voy a probarlo. Y ahí rápido, en un rato, él limpia el cuadro de forma que cada uno se refleje.

Entonces dice el tiempo: lo sé yo también, que deshacer lo que yo he hecho se hace rápido. Si en trabajar fueses así listo, me inclinaría y te daría el saludo.

El Vecchia, com la calle vieja a punto, propia, particular, industriosa, hace al tiempo una reverencia gloriosa y vuelve al cuadro restaurado en todos los puntos (MACARRÓN MIGUEL, Ana M.^a, *op. cit.*, p. 118).

¹⁷³ Veja-se como exemplo Hogarth, que na sua obra *The Analysis of Beauty* (1753), tece um vigoroso elogio aos efeitos do tempo sobre as obras de arte: *Verrà del tempo a maestra manol A dare all'opre tue l'último tocco; l'che colla bruna patina i colori l'ammorbisca, e accordi; e quella grazia l'agginga lor che aol puo dare il tempo: l'Porti il suo nome à posterì, e piú recchi l'Bellezze all'opre tue che non toglie* (BASILE, E. I. [et al.], *op. cit.*, p. 125).

¹⁷⁴ SALDANHA, Nuno, *op. cit.*, pp.81-83.

[...] *No puedo ponderar a V. E. la disonancia que me causó el cotejo de las partes retocadas con las que no estaban, pues en aquellas se había desaparecido y destruído enteramente el brío y valentía de los pinceles y la maestría delicados y sabios toques del original que se conservan en éstos; [...] no podrían retocarlas perfectamente causa del tono rancio de los colores que les da el tiempo, que es también quien pinta, según máxima y observación de los sabios, no es fácil retener el intento instantaneo y pasajero de la fantasía y el acorde y concierto que se propuso en la primera ejecución, para que dejen de resentirse los retoques de la variación*¹⁷⁵.

Goya, o artista de pinceladas instantâneas, únicas e próprias, confessa, assim, a aceitação da acção do tempo que separa o artista do restaurador e revela uma consciência nova do respeito pelo autêntico, original e artístico.

Durante o século XIX, muito embora as limpezas fossem geralmente apuradas, William Seguer, o primeiro conservador da National Gallery e seu director entre 1824 e 1843, defendia a manutenção do aspecto envelhecido dos quadros. Chegou mesmo a utilizar o chamado “verniz de galeria” ou *melguip*¹⁷⁶ para “avivar” os tons, embora esta intervenção se viesse a revelar bastante prejudicial para a conservação das pinturas:

[...] *as the only Keeper / Director of the National Gallery to have been a practising restorer, he was responsible for the most astonishing immobilism. He restricted what was done to the pictures to surface cleaning and to – in the event, disastrous – revarnishing with an oil-cum-mastic varnish over the existing mastic varnish*¹⁷⁷.

Este gosto pelo tom sombrio provocado pelo envelhecimento dos vernizes seria chamado por Malraux de “estilo de museu”: *O estilo de museu, criado pela acumulação dos vernizes protectores, uniu até ao absurdo Ticiano e Tintoretto – esperando que a limpeza os libertasse de uma abusiva fraternidade*¹⁷⁸. Segundo o autor, o verniz nos museus só se tornou intolerável para os conservadores quando a pintura se tornou clara¹⁷⁹. E de facto, numa altura em que os pintores se abrem a novas paletas e efeitos de luz, Eastlake, sucessor de Seguer na National Gallery, dirigiu várias limpezas que desencadearam grande polémica por serem consideradas demasiado radicais. Pelos meados do século XIX em diante, a remoção total do verniz foi uma prática que se foi mantendo em Inglaterra sendo, de forma geral, adoptada a remoção parcial nos museus nacionais de França, Itália e Espanha, prática que não deixa de ser isenta de críticas como a de George Beaumont que afirmou que *uma boa pintura, tal como um bom violino deve ser castanha*¹⁸⁰.

¹⁷⁵ RUIZ-MATEOS, M.^a Dolores – *¿Que ha de suceder cuando emprende la restauracion el que carece de solidos principios?* In ESCALERA UREÑA, Andrés; PEREZ GARCIA, M. Cármen, (ed. lit.), op. cit., p.122.

¹⁷⁶ Ver Glossário.

¹⁷⁷ LAING, Alastair – *William Seguer and advice to picture collectors*. In SITWELL, Cristine; STANFORTH, Sarah (ed.) – *Studies in the history of painting restoration*. London: Archetype Publications, 1998, pp. 98-99.

¹⁷⁸ MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa: Presença, 2000, p. 219.

¹⁷⁹ *Idem, ibidem*.

¹⁸⁰ Cit. por CRUZ, António João – *Em busca da imagem original: Luciano Freire e a teoria e a prática do restauro de pintura em Portugal cerca de 1900*. *Conservar Património*. Lisboa: Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal, 5, 2007, p. 74

Raros são os casos, como o do pintor americano James Abbott McNeil Whistler (1834-1903) que deixou uma vasta documentação com informação detalhada onde constam indicações precisas sobre a limpeza das suas pinturas e o seu envernizamento¹⁸¹. Na correspondência de 1890 indica que se devem limpar e envernizar regularmente os quadros devido às características da sua obra. Whistler utiliza tonalidades frias como os verdes, os azuis e os pretos que perante a sujidade e um verniz amarelecido se tornariam em composições mais luminosas e opacas e adulterariam a subtilidade da paleta. Veja-se o exemplo de uma das mais conhecidas obras do autor: *Composição em cinzento e preto: retrato da mãe do artista* (1871), onde revela um cuidado particular com harmonia de formas e cores¹⁸². São essas preocupações com as questões estéticas das suas pinturas que levam Whistler a definir a metodologia dos tratamentos e que o tornam um dos poucos exemplos conhecidos do cuidado do artista com a continuidade da sua obra.

No século XIX assiste-se a consideráveis desenvolvimentos técnicos. A óptica e as teorias de Chevreul, bem como outras descobertas, trouxeram os instrumentos técnicos que permitiram novas interpretações para os domínios da arte e da conservação. Em 1850, Faraday foi seleccionado pela National Gallery para desenvolver estudos de solventes para óleos e resinas com vista à sua aplicação na limpeza de pinturas. Em 1863, Pasteur foi nomeado catedrático de Química e Física da Faculdade de Belas Artes de Paris representando a inovadora aliança entre a ciência e arte. E, em 1888, os museus estatais de Berlim criam o primeiro laboratório de museu¹⁸³.

Em Portugal, o primeiro livro sobre conservação e restauro de pintura é da autoria de Manuel Macedo e data de 1885¹⁸⁴. Nesta obra, o autor para além de chamar a atenção para o estado de degradação em que se encontram as obras de arte recolhidas nos museus¹⁸⁵, descreve o significado do ofício de restauro e das competências do restaurador:

*A arte-ofício do restaurador de quadros acha-se até dividida em duas secções bem distintas: a restauração e o retoque. O primeiro exige um conhecimento cabal dos diversos processos da pintura; investigação e observação constante das muitas causas de ruína a que se acham expostos os quadros avariados. A restauração é portanto apenas um ofício, embora difícil; o retoque constitui a parte artística do mester do restaurador, pois o bom restaurador não deixa de ser um pintor consumado e possuidor de talento*¹⁸⁶.

¹⁸¹ STONER, Joyce Hill – *Whistler's views on the restoration and display of his paintings*. *Studies in Conservation*. London: Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 42, 1997, 107-114.

¹⁸² Ver Anexo 6.

¹⁸³ GÓMEZ, M.^a Luísa, *op. cit.*, p. 151.

¹⁸⁴ MACEDO, Manuel – *Restauração de quadros e gravuras*. Lisboa: David Corazzi Editor, 1885.

¹⁸⁵ Manuel Macedo refere-se, particularmente, à situação das obras transferidas das extintas ordens religiosas para o Museu Portuense (actual Museu Nacional de Soares dos Reis) e para o Museu Nacional de Belas Artes (posterior Museu Nacional de Arte antiga).

¹⁸⁶ Manuel Macedo, *op. cit.*, p. 5.

O restaurador é, no contexto oitocentista português, sobretudo um pintor, dada a importância que as intervenções de restauro estético então assumem¹⁸⁷. Embora se detecte já uma clara preocupação com o diagnóstico das causas de alteração, bem como de uma compreensão global dos materiais e técnicas.

As primeiras décadas do século XX trouxeram desenvolvimentos significativos à investigação técnica da pintura sobretudo através de publicações de academias e museus. Nos anos trinta, Pedro Vitorino e Roberto Carvalho realizaram estudos em pintura antiga recorrendo a métodos fotográficos e radiográficos, mas foi essencialmente através da oficina de restauro, instalada no Museu Nacional de Arte Antiga, por José de Figueiredo, em 1911, e do Laboratório de Investigação Científica desse Museu, fundado por João Couto, em 1935, que se institui uma abordagem mais científica, quer no estudo das obras de arte, quer nas intervenções de conservação e restauro.

Os critérios de intervenção para além de se apoiarem nos dados fornecidos pela ciência anunciam, por outro lado, alguma moderação, aproximando-os já do actual princípio da intervenção mínima, posição defendida por José de Figueiredo, que também se havia pronunciado a favor da manutenção da pátina¹⁸⁸. Mas Luciano Freire, que em 1909 tinha sido o responsável pelo restauro dos painéis atribuídos a Nuno Gonçalves, e que José de Figueiredo havia convidado para se ocupar da conservação das obras do Museu Nacional de Arte Antiga, manifestava uma menor contenção nas metodologias das intervenções. Segundo Freire qualquer intervenção de restauro deveria perseguir o objectivo de resgatar a imagem original, *todo o seu belo aspecto primitivo* e para isso mostrava-se fundamental realizar tratamentos como a remoção total do verniz e da sujidade, o levantamento de retoques e repintes e a realização de novos retoques¹⁸⁹.

Esta ideia de “recuperar a imagem original”, nomeadamente através da remoção dos vernizes alterados, vem na sequência dos debates iniciados a partir da segunda metade do século anterior, mas não encontra reflexo na maioria das publicações de conservação e restauro de pinturas entretanto publicadas. De facto, parece que a National Gallery se mantém um pouco isolada, dentro do contexto europeu, quanto sua posição favorável às limpezas mais profundas, tendo, em 1950, publicado a sua posição oficial relativamente ao assunto:

[...] *um museu tem o dever de apresentar as pinturas, documentos únicos da visão e da técnica do seu criador, tão livres de distorção quanto possível. Portanto, só pode existir uma regra: a maior aproximação possível ao aspecto original*¹⁹⁰.

¹⁸⁷ Esta realidade encontra paralelismo com o que se passava no contexto internacional. Alastair Laing dá-nos conta que em Inglaterra o trabalho de conservação e restauro continuava a estar a cargo de pintores, sobretudo de pintores medíocres. E sobre isso acrescenta que uma variação da conhecida máxima: “Quem sabe faz. Quem não sabe, ensina”, pode ser traduzida para o contexto do restauro nos séculos XVIII e XIX como “Quem sabe, pinta. Quem não sabe, restaura” (LAING, Alastair, *op. cit.*, p. 97).

¹⁸⁸ CRUZ, António João, *op. cit.*, p. 75.

¹⁸⁹ *Idem*, p. 74.

¹⁹⁰ *Idem*, p. 73.

A posição dos ingleses a favor da limpeza integral é largamente baseada na convicção das possibilidades das ciências, como a química e a física, quanto a fornecerem certezas sobre os dados técnicos e materiais das obras.

A questão da limpeza da pintura, polémica que se arrasta até à segunda metade do século XX, irá desencadear em duas grandes correntes: de um lado, os defensores da remoção do verniz, que acreditam que assim é possível reencontrar o estado original da pintura, encabeçados pela National Gallery e pelos países anglo-saxónicos; e os partidários de limpezas mais ligeiras, representados pelos países mediterrâneos como a Itália, a França e a Espanha¹⁹¹. Para além destas duas posições há os que se mostram religiosamente agarrados a uma visão da “arte da sua infância” e opositores a qualquer limpeza, defendendo uma pátina e um aspecto que é um sacrilégio tocar¹⁹².

Giulio Colalucci, depois de ter reflectido sobre estas questões por ter constatado que a pintura italiana que está exposta nos museus do norte da Europa, e em particular em Inglaterra, apresenta um aspecto bastante distinto da pintura italiana que está exposta em Itália, defende que são sobretudo razões culturais que estão na base destas diferenças de posição:

[...] la mia impressione è che il restauratore di cultura anglosassone è abituato a una pittura diversa da questa italiana, cioè a una pittura fatta di colori traslucidi, di velature, di tecniche che danno un certo risultato; sono abituati ad una pittura che non è densa e corposa come quella italiana, quella pittura che è a cavallo fra tempera, tempera grassa, olio. Il restauratore nordeuropeo è abituato soprattutto ad una pittura più ricca di olio, più ricca di velature, di trasparenze, per cui, credo che istintivamente, questo restauratore abbia lavorato su quest'opera in modo tale da far raggiungere al dipinto un aspetto rispondente al suo gusto, alla sua cultura¹⁹³.

Ségolène Bergeon partilha da mesma opinião afirmando que a forma conflituosa com que a questão da limpeza se tem debatido se deve, sobretudo, a um problema cultural mais do que técnico¹⁹⁴.

Não deixam, no entanto, de ser curiosas as palavras de Colalucci, que de certa forma podem justificar a orientação metodológica dos países do norte da Europa, no sentido da preferência por pinturas mais claras e luminosas e consequentemente a adopção de critérios como a remoção total de verniz e sujidade, ou mesmo da pátina superficial, quando ele próprio, enquanto responsável pelo restauro do tecto da Capela Sistina foi alvo de tantas críticas, precisamente pelos mesmos motivos. O contraste que os frescos apresentavam antes e depois da intervenção era significativo e o tratamento causou bastante surpresa: passou-se da visão romântica de um Miguel Ângelo, artista sombrio e melancólico para um génio de

¹⁹¹ MACARRÓN MIGUEL, Ana M.^a, *op. cit.*, p. 222.

¹⁹² BERGEON, Ségolène, *op. cit.*, p. 118.

¹⁹³ COLALUCCI, Gianluigi – *Restauro: da antico mestiere a moderna professione*. In ENCONTROS CIENTÍFICOS DO IPCR, 3 – *Metodologias de diagnóstico e de intervenção no património*. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, 2003, pp. 102-103.

¹⁹⁴ BERGEON, Ségolène, *op. cit.*, p. 115.

cor viva¹⁹⁵. Mas as maiores críticas dirigiram-se sobretudo dos que esperavam que se tivesse preservado o testemunho da pátina de modo a evocar o tempo e a história daquela obra.

Os efeitos da passagem do tempo e o aspecto da pintura são preocupações que ganham maior dimensão na segunda metade do século XX. Paul Philippot, que foi director do ICCROM durante quase duas décadas, e persistente defensor da pátina contra as limpezas excessivas, muito terá contribuído para se instalar um novo interesse e debate sobre a questão. Para Philippot o gosto pelas superfícies demasiado limpas e brilhantes instalou-se quando a distribuição de reproduções a cores se alargou: [...] *l'influence croissante des reproductions en couleurs, avec leur papier glacé, sur le «musée imaginaire» du public finit pas exiger cette conformité des œuvres avec leurs reproductions*¹⁹⁶. Da mesma forma, também o apreço pela arte moderna, a publicidade e a abundância de aclaramentos artificiais, cativam o olhar de forma que inconscientemente se passe a exigir limpezas mais profundas¹⁹⁷.

Mas esse gosto que encontra correspondência com o gosto pelas superfícies com aspecto novo, com essa ideia da imagem original, acabada de produzir é em certa medida uma utopia. O estado original da obra, ou seja aquele que o artista deixou depois de terminada é impossível de restabelecer ou mesmo de definir objectivamente. Os estalados instalam-se na superfície e influenciam a textura e o aspecto geral da pintura, as cores alteram-se e tornam-se mais escuras ou desvanecem-se, os vernizes amarelecem e perdem transparência e altera-se a profundidade dos tons, e portanto, como confirmou Umberto Baldini: *nunca podremos ver una obra de arte tal como salió del taller del pintor*¹⁹⁸.

2. Atitudes perante as marcas do tempo: aceitação e refutação

Aparentemente aceitamos hoje o estado de conservação a que nos chegam as obras de arte de uma forma diferente da dos nossos antepassados. Vejam-se as palavras de Gillo Dorfles a propósito de obras não marcadas pelos efeitos do tempo:

*E recordo sempre a sensação, mais de assombro do que desilusão, experimentado em frente de dois casos típicos de “não-ruína” da antiguidade grega: o muro de Gela, só descoberto pela areia que o tinha protegido durante 2000 anos, todo branco e puro, “como se fosse novo” (e por isso mesmo privado de fascínio), e o outro exemplo: a detestável Stopà de Attalo, aos pés da Acrópole, reedificada pelos americanos, sobre a base de um fragmentário resíduo, mas de tal modo “imitada” a ponto de se duvidar da “beleza” de muitas outras (muito embora tardias) arquitecturas helénicas*¹⁹⁹.

¹⁹⁵ MOHEN, Jean-Pierre – *Les sciences du patrimoine : identifier, conserver, restaurer*. Paris : Editions Odile Jacob, 1999, p. 193.

¹⁹⁶ PHILIPPOT, Paul, *op. cit.*, p. 13.

¹⁹⁷ BERGEON, Ségolène, *op. cit.*, p. 115.

¹⁹⁸ BALDINI, Umberto – *Teoría de la restauración y unitá de metodologia*. Vol. I, Madrid: Nerea/ Nardini, 1997, p. 72.

¹⁹⁹ DORFLES, Gillo – *Elogio da desarmonia*. Lisboa: Edições 70, p. 124.

Para Dorfles, uma obra sem marcas do tempo é uma obra destituída de fascínio mas não justifica o porquê desta *curiosa paixão pelo não-acabado, pelo ruinoso, reaparecida nos nossos dias*²⁰⁰. Neste contexto, veja-se a seguinte afirmação de Paulo Archer:

[...] o tédio, a aparente eternidade do objecto, a máxima estabilidade da vida, dariam cabo do mais paciente dos técnicos (e destruiriam a peça). E uma peça sem tempo, sem deterioração, sem a vida que a marcou, é a pior maldição que alguma vez pode ser lançada a conservadores restauradores²⁰¹.

Compreende-se que os conservadores-restauradores, habituados às linguagens do passado nas suas múltiplas expressões, convirjam a sua atenção de um modo muito particular para a alteração e para as patologias que afectam a superfície das obras de arte.

Talvez influenciados pela arte contemporânea, o nosso olhar se dirija agora com maior frequência para a matéria, que não é apenas corpo da obra, mas também o seu fim e objecto do discurso estético. Uma arte em que a matéria está dotada de elevado grau de significação onde as manchas, as gretas, os grumos, as escorrências são veículo do simbólico.

*Só depois de termos visto uma obra de arte informal é que podemos sentir-nos encorajados a explorar com um olhar mais sensível também as manchas verdadeiramente casuais, a disposição natural do cascalho, o desdobrar de alguns tecidos corroídos ou esburacados pela traça. Eis, portanto, como esta exploração da matéria e este trabalho sobre ela nos leva a descobrir a sua beleza secreta*²⁰².

Depois de vermos a pintura contemporânea o nosso olhar mudou. A forma como vemos inclusivamente a pintura antiga também se alterou. Possivelmente temos agora um olhar mais dirigido para o corpo material da obra e para as alterações que nele ocorrem. Disso nos fala Marguerite Yourcenar a propósito da nossa relação com o estado de conservação das esculturas: *O nosso sentido do patético compraz-se nessas imperfeições; a nossa predilecção pela arte abstracta faz-nos amar essas lacunas, essas fissuras* [...] ²⁰³.

Tal como em outras épocas, as obras de arte do passado chegam-nos num estado de alteração, embora, de forma geral a nossa sensibilidade perante os efeitos da passagem do tempo se transforme, agora, numa atitude de aceitação. André Malraux diz que somos particularmente sensíveis à alteração da cor, referindo-se tal como Yourcenar ao caso da escultura:

*A pintura que cobre as estátuas românicas de madeira que chegou até nós, foi transformada pelo menos por uma pátina, sempre pela decomposição; e a transformação que uma e outra introduzem atinge a própria natureza destas esculturas. O nosso gosto é tão sensível à decomposição requintada de cores destinadas a brilhar, quanto foi o gosto do século passado ao verniz dos museus*²⁰⁴.

²⁰⁰ Idem, *ibidem*.

²⁰¹ ARCHER, Paulo – *Inequações do tempo verdadeiro (dispersões sobre o efêmero*. Tomar: O Contador de Histórias, 2006, p. 64.

²⁰² ECO, Umberto (ed.) – *História da beleza*. Algés: Difel, 2004, p. 405.

²⁰³ YOURCENAR, Marguerite – *O Tempo, esse grande escultor*. Lisboa: Difel, 1984, p. 52.

²⁰⁴ MALRAUX André, *op. cit.*, p. 157.

Há uma espécie de “prazer negativo”, como lhe chamava Kant na sua *Crítica do Juízo*, neste gosto pela decomposição, pela mutilação da matéria da obra de arte. Preferir as pinturas escurecidas pelos vernizes alterados, as esculturas sem cabeça é desenvolver toda uma concepção baseada em valores puramente emotivos. O espectador, seja ou não especialista em matéria de arte, pode mostrar o seu desacordo perante uma intervenção de restauro que aligeirou as marcas do tempo apontando diferentes argumentos, mas sobre estes, habitualmente, subsiste um entendimento tão vago, como subjectivo: “de modo geral gostava mais da obra antes”²⁰⁵.

Aloïs Riegl fala-nos dessa predilecção pelo aspecto envelhecido que as obras de arte adquirem sob a passar do tempo a propósito do seu valor de antiguidade:

[...] *de la mano humana exigimos la creación de obras cerradas como símbolo de génesis necesaria según las leyes de la naturaleza; por el contrario, de la acción de la naturaleza en el tiempo exigimos la destrucción de lo cerrado como símbolo de extinción, igualmente necesaria según las leyes naturales.*²⁰⁶

É este ciclo de criação e destruição, bem como percebe-lo com clareza que, segundo Riegl, agradaria ao homem nos começos do século XX. O valor de antiguidade que se avalia pela *aparência não moderna* dos objectos e por um certo estado de conservação com manifestações patológicas tem a particularidade de ser facilmente compreendido por todos, precisamente pela simplicidade dos seus critérios de reconhecimento. A obra de arte antiga parece revestida daquela aura de que nos fala Walter Benjamim²⁰⁷ e desperta no espectador um certo fascínio como nos dá conta o trabalho de Bordieu e Darbel sobre o público dos museus:

*Parmi les raisons que l'on se donne d'accorder une admiration décisive, la plus sûre, la plus infaillible, est sans doute l'ancienneté des choses présentées. «C'est très bien... C'est de l'ancien. Peut-être devrait y avoir des musées avec du moderne, mais ça serait plus un musée. Ici, c'est vraiment vieux, hein»*²⁰⁸.

Mas ao mesmo tempo que sentimos um encantamento pelo antigo somos também invadidos por uma espécie de *paranóia da perfeição*²⁰⁹. Podemos usar os exemplos dos anúncios publicitários, como um barómetro sociológico: uma pintura com estalados é usada para vender o creme anti-rugas; uma clínica de cirurgia estética divulga uma imagem de uma cabeça de pedra repleta de lacunas volumétricas, seguida de outra em que o objecto escultórico aparece agora perfeitamente reconstituído – *Nós restituímos a harmonia* – eis o *slogan* que a publicita²¹⁰. E como tal, se até é possível “restaurar” as mazelas estéticas nos seres

²⁰⁵ BARBERO ENCINAS, Juan Carlos – *Sobre el gusto. Pátina*. Madrid: Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid, 10-11, 2001, p. 152.

²⁰⁶ RIEGL, Aloïs – *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Visor Distribuciones, 1987, p. 51.

²⁰⁷ O termo “aura” foi introduzido para designar este atributo clássico da obra de arte no célebre artigo de Walter Benjamim: *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (1935).

²⁰⁸ BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain, – *L'amour de l'art : les musées d'art européens et leur public*. 2.^a ed., Paris: Les Editions de Minuit, 2003, p. 84.

²⁰⁹ ARCHER, Paulo, *op. cit.*, p. 56.

²¹⁰ Ver Anexo 7: anúncios publicitários do creme Retinol Concentré Pur (ROC) e da Clínica de Todos-os-Santos.

humanos como não haveria de ser possível fazê-lo nos seres de pedra, de madeira e de linho? Vejam-se as seguintes palavras de Aloïs Riegl:

*A las masas les há complacido desde siempre lo que se mostraba de modo evidente como algo nuevo. Siempre han deseado ver en las obras humanas la victoriosa acción creadora de la fuerza del hombre y no la influencia destructora de las fuerzas de la naturaleza, hostil a la obra humana. Solo lo nuevo y completo es bello según las ideas de la masa; lo viejo, fragmentário y descolorido es feo.*²¹¹

A estrutura de Riegl revela assim uma existência contraditória dos valores atribuíveis aos monumentos e às obras de arte. O valor de novidade entra em conflito com o valor de antiguidade: não se pode exigir a presença simultânea da aparência nova e intacta com as marcas da passagem do tempo sobre o mesmo objecto. Por outro lado, tal como Françoise Choay constatou *o valor de antiguidade não subjuga as multidões tão depressa como Riegl tinha presumido*²¹². A atracção que o objecto antigo pode desencadear, com todas as possíveis consequências que daí possam advir em termos de uso e conservação estão longe dos ideais preconizados.

A pintura oferece-se, por outro lado, como um caso particular. No imaginário colectivo “a coisa antiga”, que nos reporta para o passado é o monumento ou a escultura, mas mais dificilmente a pintura, como constata André Malraux: [...] *o antigo exerceu durante muito tempo, sobre a escultura, uma realzeza que só fugazmente exerceu sobre a pintura.* [...] *No tempo de Baudelaire, o antigo era uma escultura exposta no Louvre*²¹³. Talvez por isso aceitemos mais facilmente a mutilação de um elemento escultórico do que uma lacuna numa pintura. Esta posição encontra, de alguma forma conivência com as práticas dos museus em termos de critérios de restauro. Se por um lado a acção dos museus implica uma concepção mais historicista das obras, valorizando-lhes os aspectos autênticos e originais, o que justifica que para a escultura sejam adoptados, na grande maioria dos casos, critérios meramente conservativos, já na pintura não deixa de ser surpreendente o estado de completude em que nos são apresentadas. Os vernizes são removidos e substituídos com frequência, as limpezas continuam a ser realizadas sem critérios absolutamente definidos e apesar das recomendações teóricas mais recentes determinarem o desenvolvimento de reintegrações pictóricas de carácter reconhecível²¹⁴, na grande maioria das colecções de pintura expostas em museus o que se verifica são reintegrações de carácter mimético ou invisível²¹⁵. A visibilidade da passagem do tempo pela pintura fica assim dificultada aos olhos do espectador comum como referem os restauradores Juan Carlos Barbero Encinas e Lucía Martínez Valverde:

²¹¹ RIEGL, Aloïs Aloïs, *op. cit.*, p. 81.

²¹² CHOAY, Françoise – *A alegoria do património*. 2.ª ed., Lisboa: Edições 70, 2000, p.174.

²¹³ MALRAUX André, *op. cit.*, p. 133.

²¹⁴ Ver Glossário (reintegração visível ou diferenciada e reintegração mimética ou ilusionista).

²¹⁵ BARBERO ENCINAS, Juan Carlos e MARTÍNEZ VALVERDE, Lucía – *Cuestiones sobre reintegración: cambio de marcha conceptual. Pátina*. Madrid: Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid, 9, 1999, p. 25.

*El supuesto reconocimiento de la historia en la materialidad del objeto restaurado exige al espectador un esfuerzo de abstracción demasiado grande. Sobre todo cuando, además, las obras se contemplan desde la descontextualización espacio-temporal de las salas de un museo*²¹⁶.

A principal prova de antiguidade de uma pintura é, então, traduzida sobretudo através de um determinado “aspecto geral” que é revelado por diferentes elementos, como a pátina, o amarelecimento do verniz ou os estalados que se apresentam como factores seguros na revelação da passagem do tempo sobre a matéria. O reconhecimento destes elementos, estranhos à obra (mas que no entanto lhe pertencem) permite ao espectador, o exercício da recomposição da imagem e simultaneamente o enriquecimento com novos significados.

3. Estado de conservação e interpretação da pintura

Perante o inevitável envelhecimento da pintura, o espectador é confrontado com uma imagem certamente diferente daquela que saiu do atelier do artista. As patologias que afectam a superfície pictórica, concorrem para a alteração dos códigos plásticos articulados pelo autor, instalando-se como mais um elemento a considerar no momento da interpretação da pintura. O problema que se apresenta diz respeito às possibilidades de leitura de uma imagem sob condições patológicas, ou seja, a forma como o estado de conservação da matéria pictórica afecta a interpretação dessa imagem.

No caso particular da pintura, a sua alteração natural afecta sobretudo a cor devido às modificações conduzidas pelo envelhecimento das tintas e vernizes, bem como pelo aparecimento da pátina. A imagem pictórica vê-se, assim, afectada na variação do peso de cada unidade cromática que a compõe provocando uma maior ou menor instabilidade do conjunto de acordo com a importância do quadro patológico.

O amarelecimento do verniz é uma alteração que modifica, seguramente, a estrutura cromática e os efeitos de luz. Tratando-se da camada final da pintura, o verniz oxidado cobre como um véu toda a superfície pictórica afectando a subtilidade das combinações de cores, contribuindo para uma perda total, ou parcial, da alternância entre as cores frias e as cores quentes criadas pelo artista. Os resultados produzidos traduzem-se num efeito “monocromático” e indiferenciado que impossibilita a leitura da diversidade cromática²¹⁷. De uma forma geral, as cores vistas sob uma camada de verniz envelhecido perdem saturação e nitidez e parecem mais “apagadas” ou opacas. Simultaneamente, o efeito amarelado que sobrepõe a imagem impede a leitura correcta das diferentes matizes cromáticas, produzindo

²¹⁶ *Idem, ibidem.*

²¹⁷ NICOLAUS, Knut, *op. cit.*, p. 329.

uma alteração perceptiva que faz com que os azuis sejam vistos como verdes, os brancos como ocre, os vermelhos como castanhos ou os pretos como cor de café.

Estas alterações no código cromático têm repercussões sobretudo na deturpação de símbolos e ícones, principalmente na pintura religiosa²¹⁸. Um exemplo disso pode ser dado pela seguinte imagem: iconograficamente a Nossa Senhora é representada com um manto azul e o Menino Jesus envolto num pano branco, acontece que sob uma camada de verniz amarelecido o manto será percebido como sendo verde-escuro e o pano ocre. Tendo as cores um valor simbólico, associadas a referências religiosas, e representantes das suas personagens mais significativas, a interpretação da obra será afectada pela deturpação dos signos cromáticos. Embora os efeitos desta alteração sejam claramente perceptíveis no caso da pintura religiosa, também podemos considerar a forma como outros géneros pictóricos se vêem afectados. No caso da pintura de paisagem, a oxidação do verniz promove a adulteração das imagens pelas variações introduzidas nos valores atmosféricos. A paisagem passa a ser vista sob um ambiente outonal e sombrio, devido à transformação dos céus que, assim, são vistos como ocre ou esverdeados, ou da própria vegetação que adquire um tom castanho. Da mesma forma, também no retrato a imagem é afectada pela inserção deste tom amarelado e monocromático que conduz à leitura de outras dimensões psicológicas do retratado, em que o carácter dramático é muitas vezes acentuado.

Na superfície pictórica as zonas mais claras envelhecem de forma diferente das zonas escuras devido às diferentes necessidades de aglutinante de cada pigmento, provocando acentuações na leitura do claro-escuro, que não são, à partida, prevista pelo artista. Sobre esta primeira alteração, o amarelecimento do verniz vem sobrepor-se, promovendo modificações nos valores lumínicos da pintura que afectam sobretudo a leitura das volumetrias e da profundidade. Uma vez que as variações de iluminação, com recurso ao claro-escuro são um método pictórico fundamental para a percepção de uma terceira dimensão, com homogeneização cromática provocada pelo envelhecimento do verniz, desencadeia-se uma diminuição da percepção das zonas de ligação entre luz e sombra e, conseqüentemente, uma reinterpretação dos volumes²¹⁹.

As perturbações introduzidas na leitura espacial da imagem também decorrem da presença de sujidade na superfície pictórica. Quando se apresenta sobre a forma de manchas, não se encontrando distribuída de modo uniforme, desencadeia-se o desenvolvimento de novas relações de luz e sombra, alterando a profundidade e esbatendo os limites dos elementos representados²²⁰. Simultaneamente, à sujidade corresponde uma alteração nos valores

²¹⁸ CORTÉS LOPES, Cláudio – *Influencias de las patologías de la pintura en la decodificación de la imagen. Conserva*. Santiago do Chile: Centro Nacional de Conservación y Restauración, 6, 2002, p. 16.

²¹⁹ *Idem*, p. 17.

²²⁰ SCARZANELLA, Chiara Rossi; CIANFANELLI. Teresa, *op. cit.*, p.192.

cromáticos da pintura, principalmente pelas modificações colocadas na saturação e nitidez das cores.

Mas as dificuldades e interferências colocadas à leitura da pintura são, certamente, mais substanciais e complexas quando se deu a perda de matéria original. As lacunas, ou a abrasão²²¹, por se constituírem como falhas no tecido pictórico, interrompem a continuidade formal e desencadeiam perturbações na compreensão geral da obra. Estas perturbações são ainda mais relevantes quando estas patologias se situam em zonas mais significativas da composição, como é o caso do esqueleto estrutural ou aspectos que contenham maior informação. Por exemplo, no caso de um retrato, a interferência na interpretação da pintura será mais consistente se as lacunas se situarem na zona dos olhos ou da boca.

Tal como as lacunas, também os estalados, principalmente os estalados de secagem que apresentam uma fissura larga, apresentam uma cor e uma textura estranha à composição original. Como referiu Cesare Brandi a propósito dos efeitos das lacunas *contrariamente àquilo que se pensa, o mais grave, em relação à obra de arte, não é tanto aquilo que falta, mas o que se insere de modo indevido*²²². Os estalados introduzem ritmos visuais alheios à proposta plástica do autor, criando um novo discurso figurativo que se sobrepõe à imagem. A pintura incorpora, então, novas expressões que vão desde a fixidez proposta pelos estalados reticulares regulares, até à dinâmica sugerida pelos estalados em espiral²²³.

O equilíbrio compositivo é alterado sob um quadro patológico de lacunas, abrasão e estalados, na medida em que estes elementos intervêm na imagem com um peso visual próprio²²⁴. Este peso é definido pela sua colocação, forma e extensão segundo os princípios perceptivos apresentados no capítulo anterior²²⁵. Uma vez que correspondem a uma perda de cor e a uma interrupção no tecido figurativo, apresentam-se como um “ímã” que atrai o olho do espectador, acentuando o peso visual das zonas afectadas²²⁶.

O aspecto das patologias é determinante na forma como interferem na leitura da imagem. O tamanho, a configuração e a cor, tanto das lacunas como dos estalados, influenciam no peso com que se introduzem na composição. Quanto mais regular e uniforme forem estes aspectos maior será a perturbação causada. Pelo contrário, se apresentarem contornos pouco definidos e uma cor próxima da que se situa na zona envolvente a tendência será para que as patologias se destaquem menos, sendo “absorvidas” pelo contexto. Assim, verifica-se uma distinção fundamental entre os efeitos das lacunas e os da abrasão e estalados, embora,

²²¹ Ver Glossário.

²²² BRANDI, Cesare, *op. cit.*, p. 19.

²²³ CORTÉS LOPES, Cláudio, *op. cit.*, p. 17. Ver Anexo 3: Tipos e padrões de estalados.

²²⁴ Ver Anexo 5: Peso visual e estado de conservação da pintura.

²²⁵ Ver ponto 2.2 do Capítulo III.

²²⁶ SCARZANELLA, Chiara Rossi; CIANFANELLI. Teresa, *op. cit.*, p. 193.

estes últimos possam provocar uma diminuição da qualidade visual da imagem, ainda assim, permitem a leitura global da imagem²²⁷.

Quanto ao tamanho e colocação dos elementos patológicos deve-se considerar sobretudo o contexto em que estão inseridos. Dependendo da sua forma e localização na composição, as lacunas e os estalados podem desencadear fenómenos perceptivos tal como os enunciados pelos princípios da proximidade e semelhança²²⁸, provocando tensões internas na imagem. Todavia, a nossa capacidade de simplificarmos a informação que nos é dada a perceber²²⁹ permite-nos “eliminar”, sempre que possível, os elementos de perturbação e a ambiguidade promovida pelos estalados e lacunas. A alteração de algumas partes pode não ser determinante para a apreensão do conjunto. O que decorre do princípio da simplificação é que apesar de uma pintura se apresentar sob aspectos patológicos, sempre que subsistirem as condições mínimas, a imagem é “reconstituída” nesse momento da interpretação.

A presença de estalados, particularmente visíveis, na superfície pictórica pode afectar a relação entre a figura e fundo estabelecida pelo artista²³⁰. Se a rede de estalados for marcante e extensa, os elementos figurativos da composição tendem a “estampar-se” contra o fundo²³¹, passando os estalados a ser assumidos como figura, colocando a imagem na posição de fundo. Este processo é desencadeado também e sobretudo pelas lacunas, tal como escreveu Cesare Brandi: *desse retrocesso da figura a fundo, desse violento inserir da lacuna como figura num contexto que a tenta expelir, nasce a perturbação que produz a lacuna, muito mais, note-se de passagem, do que pela interrupção formal que opera no seio da imagem*²³².

Os problemas introduzidos pela malha de estalados, que cria uma espécie de figuração abstracta concorrente com a imagem, obrigam o espectador a recriar a unidade da composição a partir de uma situação perturbadora e caótica. O sistema perceptivo é sujeito ao esforço de optar pelas duas hipóteses e nessa escolha naturalmente intervêm os factores de estabilidade e simplicidade, bem como a experiência anterior do espectador que desencadeia o reconhecimento de situações com as quais tem mais familiaridade. Assim, dificilmente os estalados e as lacunas prevalecem sobre o original, embora promovam perturbações na leitura da imagem pela forma como nela se inserem²³³.

A pintura transporta consigo as marcas da sua temporalidade e nalguns casos um quadro patológico que intervém no momento da interpretação. A forma como a alteração da matéria condiciona a leitura da imagem depende das características técnicas e formais da própria pintura, da extensão e natureza das patologias e da relação que o espectador estabelece com a imagem.

²²⁷ *Idem, ibidem.*

²²⁸ Ver anexo 4: Agrupamento perceptivo e estado de conservação da pintura.

²²⁹ Ver ponto 2.1 do Capítulo III.

²³⁰ Ver Anexo 4: Agrupamento perceptivo e estado de conservação da pintura.

²³¹ CORTÉS LOPES, Cláudio, *op. cit.*, p. 17.

²³² BRANDI, Cesare, *op. cit.*, p. 89.

²³³ SCARZANELLA, Chiara Rossi; CIANFANELLI. Teresa, *op. cit.*, p. 197.

PARTE II

Capítulo V. DAS HIPÓTESES À EXPERIÊNCIA: EXAME DA QUESTÃO CENTRAL A PARTIR DE UM CONJUNTO DE PINTURAS DO MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS

1. Explicitação da metodologia

A relação entre o estado de conservação e a interpretação da pintura estabelecida dentro do contexto museológico, por incorporar contributos resultantes da interdisciplinaridade necessária ao tratamento da questão, constitui-se, desde logo, como uma relação complexa. Os problemas e os condicionalismos com que o objecto de estudo se depara resultam da insipiência em que se encontra a investigação neste domínio e nas dificuldades em comprovar as hipóteses levantadas com dados científicos sólidos. Ainda assim, julgo que o método deve contemplar uma interacção entre o trabalho teórico, anteriormente apresentado, e o trabalho empírico traduzido nas práticas e preocupações decorrentes de situações concretas.

Nesse sentido, procedeu-se à selecção de um conjunto de dez pinturas²³⁴, expostas na exposição permanente do Museu Nacional de Soares dos Reis, que por apresentarem estados de conservação diversificados foram consideradas mais idóneas para este estudo. Trata-se de pinturas realizadas no século XIX, abarcando um arco cronológico de 1845 a 1886, sendo oito delas realizadas sobre tela e apenas duas sobre madeira. Possivelmente todas já foram objecto de pelo menos uma intervenção de conservação e restauro que lhes modificaram o aspecto da superfície. O estado de conservação actual destas obras, sendo geralmente bastante razoável, é resultado tanto do envelhecimento natural, como das características técnicas da sua produção, mas sobretudo dos efeitos dos tratamentos de conservação e restauro que receberam.

Com esta selecção não se pretende a representatividade de outros casos ou conjunturas. Não se trata, portanto, de uma investigação por amostragem com o objectivo de compreender um universo mais alargado de situações, mas de tentar captar complexidades específicas, de modo a enquadrar contributos empíricos dentro do âmbito do tema a tratar. Assim, não se pretende que estes casos sejam encarados como típicos dentro de uma realidade museológica mais alargada. À partida poderíamos considerar que o estudo poderia ser melhor servido se escolhêssemos um conjunto de obras mais antigas, onde os sinais da passagem do tempo fossem mais evidentes e com quadros patológicos mais acentuados. No entanto, interessou-me particularmente analisar um conjunto de pinturas onde as pequenas modificações introduzidas na matéria não são decorrentes exclusivamente do uso e do tempo, mas também das alterações nas técnicas pictóricas ocorridas durante o século XIX. Por outro lado, esta escolha pode permitir novos enquadramentos da noção de “tempo”. Afinal sobre as pinturas seleccionadas já passaram mais de cento e vinte anos: tempo curto para uma obra de arte, à qual se associam os conceitos de perenidade e constância, mas tempo mais longo à escala humana. Esta escolha teve, portanto, em consideração a possibilidade de conduzir a novos entendimentos e, eventualmente, à modificação das generalizações efectuadas na primeira parte desta dissertação.

²³⁴ Ver Anexo 8: Dez pinturas em estudo.

Então, do ponto de vista metodológico, o trabalho partiria das teorias e conceitos anteriormente estabelecidos e que serviriam de ponto de partida, para o confronto em casos concretos que permitissem a refutação ou confirmação com a uma realidade específica. Para a concretização deste objectivo, antes de iniciar o trabalho de campo, efectuou-se uma visita à exposição permanente do MNSR de modo a seleccionar as pinturas a analisar em maior profundidade. Na fase seguinte, mostrou-se necessário elaborar uma ficha de obra que possibilitasse o registo de informação relativa a cada pintura, de forma sistemática e segundo parâmetros definidos²³⁵. Este procedimento permitiria, posteriormente, analisar com maior acuidade os processos individuais e estabelecer pontos de comparação entre as várias pinturas de modo a obter algumas conclusões quantitativas e qualitativas.

As fichas de obra foram estruturadas segundo quatro grupos: identificação; percursos de uso; intervenções de conservação e restauro; estado de conservação actual. Em determinados campos, nomeadamente na identificação, tomou-se como referência a ficha de inventário do MNSR, mantendo-se inalterada, sempre que possível a informação que aí constava.

A recolha de informação foi complementada com a análise da documentação existente no arquivo e biblioteca do MNSR e consulta dos processos de conservação e restauro no Arquivo da Divisão de Documentação e Divulgação do Instituto dos Museus e da Conservação. O estudo da relação entre o espaço museológico e as pinturas teve por base registos fotográficos efectuados no Museu e a verificação no local dos aspectos museográficos como a iluminação, os suportes expositivos e inserção das obras em estudo no percurso expositivo.

A averiguação da constituição material e estado de conservação das obras foi feita exclusivamente através da escassa documentação existente e sobretudo através da análise visual e registos fotográficos experienciais, limitados pela integração das pinturas em exposição. Assim, algumas das verificações necessitariam ser confirmadas e informadas através de estudos materiais e científicos das obras, que não foram efectuados por se considerar não ser esse o objectivo primeiro deste trabalho. Para apenas duas pinturas: *Margens do Rio Vizela*, de Silva Porto e *Cecília* de Henrique Pousão, foram recolhidos dados mais aprofundados sobre os materiais e técnicas utilizadas, tendo-se nestes casos acrescentado um quinto grupo às respectivas fichas de obra, correspondente aos dados técnicos²³⁶. O principal problema enfrentado residiu no facto da documentação sobre a constituição material das obras e dos trabalhos de conservação ser bastante reduzida, o que dificultou a análise do entendimento dos diferentes critérios de intervenção, bem como da interpretação do estado de conservação actual das obras.

²³⁵ Ver anexo 10: Fichas de obra.

²³⁶ Estas informações foram obtidas através de estudos publicados sobre as obras de Silva Porto e de Henrique Pousão. Ver Anexo 10, fichas de obra 8 e 10, dados técnicos.

A questão em análise não poderia ser fundamentada independentemente ou subtraída do visitante. Numa primeira fase, considerei que seria importante incorporar a perspectiva do espectador de modo a aferir sobre os impactos da alteração da pintura nos seus processos de interpretação. As hipóteses que se afiguravam começavam com a realização de entrevistas ou questionários, ideia desde logo rejeitada devido aos vários problemas que apresentava. Em primeiro lugar, verificou-se existir o risco bastante efectivo de possíveis distorções ou tendência de resposta. Neste caso específico, perguntar ao visitante se se dá conta dos processos de alteração da pintura e se se vê afectado por eles, de modo a estudar o comportamento do público, e as suas percepções, afecta de imediato o resultado do estudo. Aos inconvenientes de fiabilidade e validação das respostas, acrescentavam-se, em segundo lugar, as dificuldades em estabelecer, na redacção das perguntas, uma linguagem que se adaptasse aos diferentes níveis culturais do público. Uma outra hipótese de investigação, com grupos de discussão restritos a tipologias de público pré-definidas, enfermaria dos mesmos problemas, acrescentados pela dificuldade de quantificação dos resultados e tratamento de informação.

Parecia evidente, por outro lado, que qualquer estudo deveria utilizar em primeiro lugar os métodos de observação, tendo como objectivos a descrição, codificação e quantificação da análise que se deseja avaliar²³⁷. Este método permitiria determinar os fluxos de circulação através do espaço, estudar os níveis de atenção e o tempo que os visitantes dedicam a cada obra e determinar os comportamentos dos visitantes durante a visita, ainda que não fornecesse informação muito detalhada e específica para a questão a tratar. Então, foram realizadas algumas observações iniciais com o objectivo de verificar a pertinência da utilização deste procedimento, tendo-se constatado alguns constrangimentos que punham em causa a sua validade científica. Para além de se ter notado que os percursos de visita eram bastante variados e o tempo de observação das obras bastante reduzido, também se verificaram as limitações deste método no sentido de apurar os reais efeitos do estado de conservação na interpretação das pinturas, uma vez que os visitantes nem sempre verbalizam as suas impressões. Por outro lado, implicaria a utilização de instrumentos técnicos que permitissem assegurar a exactidão dos registos e a simplificação da recolha de dados. Aos problemas técnicos e éticos que a observação de públicos sempre comporta, acrescentam-se, ainda, as questões relativas às dificuldades de quantificação dos resultados e aos elevados custos de tempo que este método implicaria.

Abandonadas as hipóteses iniciais, optou-se por consultar os Serviços Educativos do Museu, numa estratégia que privilegia a vasta experiência obtida pelo contacto próximo com os públicos e incorpora uma nova perspectiva no tratamento da questão. Esta via de aproximação traduziu-se numa extensa conversa informal com Paula Azeredo, Técnica dos referidos Serviços, onde foi abordada, sobretudo, a forma como o público se expressa quanto

²³⁷ PÉREZ SANTOS, Eloísa – *Estudios de visitantes en museos: metodología y aplicaciones*. Gijón: Ediciones Trea, 2000, p. 74.

ao estado de conservação da pintura, particularmente das obras seleccionadas para este estudo. Também conversei com alguns vigilantes de modo a recolher impressões sobre o comportamento do público e as suas observações quanto à conservação das pinturas.

Foi efectuada, ainda, uma entrevista a Maria João Vasconcelos, actual Directora do MNSR, e à Conservadora Elisa Soares, no sentido de incorporar a suas perspectivas quanto ao papel desempenhado pela conservação e pelas questões relacionadas com a materialidade das obras nas diferentes valências e práticas museológicas²³⁸. Por traduzir um olhar experienciado, esta entrevista permitiu estabelecer uma reflexão, enriquecida com outros enquadramentos e lançar novas interrogações no tratamento da questão.

Sublinhando o carácter incipiente da investigação neste campo, os procedimentos metodológicos foram estabelecidos no sentido de avançar algumas hipóteses sobre uma questão relativamente complexa. Assim, e pelo que ficou dito anteriormente, não procurarei quantificar a minha exposição. A análise é fundamentalmente qualitativa e orientada para discussão, onde o presente trabalho assume, portanto, a condição de reflexão possível sobre um tema que permanece aberto.

2. Museu Nacional de Soares dos Reis: espaços e colecções

Por decreto do Regente D. Pedro, Duque de Bragança, de 11 de Abril de 1833 criava-se o primeiro museu público em Portugal. Chamava-se “Museu Portuense” e seria constituído pelo vasto acervo artístico da Academia Real da Marinha e Comércio, pelos bens recolhidos dos conventos abandonados e casas sequestradas durante a guerra civil²³⁹. A ideia de criar uma instituição com uma forte vocação cultural e pedagógica deveu-se sobretudo aos propósitos definidos por João Baptista Ribeiro²⁴⁰, pintor que foi encarregue da sua organização.

²³⁸ Ver Anexo 11: Entrevista.

²³⁹ SANTOS, Paula Mesquita – *Museu Nacional Soares dos Reis: um contributo para a História da Museologia Portuguesa*. *Museu*. Porto: Círculo do Dr. José de Figueiredo, IV série, 3, 1995, p. 24.

²⁴⁰ João Baptista Ribeiro nasceu em S. João de Arroios, Vila Real, em 1790. Foi aluno de Domingos Vieira, Francisco Vieira Portuense e Domingos António de Sequeira. Em 1811 é nomeado lente substituto da cadeira de Desenho da Real Academia de Marinha e do Comércio do Porto e, em 1824, Mestre de Desenho e Pintura de Miniatura das Senhoras Infantas. A 28 de Outubro de 1832 é chamado ao Paço do Porto por D. Pedro IV e, a 11 de Abril do ano seguinte, é encarregado de examinar o que existisse nos conventos abandonados e nas casas sequestradas afim de se constituir o Museu de Pinturas e Estampas na cidade do Porto. Ainda nesse ano é promovido a lente proprietário da cadeira de Desenho da Real Academia de Marinha e Comércio do Porto. Em 1936, é nomeado Director do Museu de Pinturas e Estampas e Director da Real Academia de Marinha e Comércio do Porto. No ano seguinte é provido no lugar de Director da Academia Politécnica do Porto e nomeado para a cadeira de Desenho nessa mesma Academia. Em 1839, elabora o Inventário do Museu Portuense para entrega à Comissão encarregue de proceder à sua passagem para a direcção da Academia Portuense de Bellas-Artes. Em 1853 é-lhe conferida a Mercê de Título de Conselheiro de Estado. Faleceu em 1868 (*João Baptista Ribeiro: uma figura do Porto Liberal no Bicentenário do seu nascimento*. Porto: Fundação Gomes Teixeira, Museu Nacional Soares dos Reis, 1990, pp. 11-12).

Destinou-se ao Museu o Convento de Santo António da Cidade, em S. Lázaro²⁴¹, que entrou em obras para poder abrir ao público em 1840. Ao nível do rés-do-chão apresentava uma galeria que ocupava toda a fachada sul, no primeiro andar uma sala de estudo e exposições e as ex-sacristia e igreja seriam ocupadas com oficinas destinadas a reservas e armazenamento de materiais de exposição e restauro²⁴². O edifício seria partilhado com a Academia Portuense de Belas-Artes, criada em 1836, e responsável pela gestão do Museu a partir de 1839.

À data da inauguração com mais de dois mil quadros colocados e outros tantos por colocar²⁴³, o futuro do Museu parecia comprometido naquele espaço húmido, acanhado e sem luz²⁴⁴ tendo, mais de quatro décadas depois, merecido reparo do Conde de Samodães:

*A formação de uma galeria de pintura de valor é obra de grande dispendio, mas a conservação d'ella não é muito onerosa. Os governos do paiz entendem porém que essa conservação se consegue indefinidamente, sem auxilio algum. As consequencias se estão presencendo n'esta Galeria, aberta todos os dias ao exame do publico, o qual observa com magoa o decahimento progressivo e inevitavel dos quadros [...]*²⁴⁵.

Um início mais promissor teria o Museu Allen, ou Novo Museu Portuense, inaugurado em 1852 a partir da aquisição da colecção de John Allen pelo Município do Porto. O Museu permaneceu no edifício da família do fundador²⁴⁶ contando com três salões iluminados por clarabóias e com os quadros distribuídos pelas paredes com ordem e com gosto²⁴⁷. No entanto, o Museu que contava entre o seu acervo com colecções de numismática, arqueologia, história natural, escultura e pintura, logo se debateu com as dificuldades de exiguidade de espaço²⁴⁸. Eduardo Allen, filho do fundador durante muito tempo persistiu na necessidade de um novo espaço para albergar a colecção, insistindo na solução de construção de raiz de um novo edifício, o que nunca se viria a concretizar. Destaca-se, no entanto, o seu empenho em tentar criar condições de conservação num edifício que há muito apresentava graves deficiências:

*Em Dezembro de 1878 Eduardo Allen viu-se obrigado a adquirir um higrómetro Saussure para regular o funcionamento dos fogareiros destinados a combater a água que ressumava das paredes! Quatro anos antes tiveram os quadros de ser apeados, para uma beneficiação, decorrida a época invernosa*²⁴⁹.

²⁴¹ Ver anexo 9: Museu Nacional de Soares dos Reis: espaços, fig. 56.

²⁴² REIMÃO, Rute – *Museu Portuense, Museu Soares dos Reis. Resenha cronológica*. *O Museu*. Porto: Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, 2, 1998, 32-53, pp. 44-46.

²⁴³ FRANÇA, José-Augusto – *A arte em Portugal no século XIX*. Vol I, Lisboa: Livraria Bertrand, 1966, p. 236.

²⁴⁴ *Idem, ibidem*.

²⁴⁵ Afirmações proferidas no discurso de abertura da 15ª exposição trienal da Academia Portuense de Belas Artes, em 1887 (Cit. por REIMÃO, Rute, *op. cit.*, pp. 49-50).

²⁴⁶ A residência de J. Allen ficava na rua da Restauração, tendo o proprietário construído no quintal umas dependências compostas por um andar e águas furtadas destinadas ao Museu (SANTOS, Paula M. M. Leite, *João Allen (1781-1848): um colecionador do Porto romântico*, Porto, Fundação para a Ciência e Tecnologia, Instituto Português de Museus, 2005, p. 53).

²⁴⁷ VIANA, Teresa Pereira – *João Baptista Ribeiro e os Museus do Porto (1830 – 1850)*. In *João Baptista Ribeiro: uma figura do Porto Liberal no Bicentenário do seu nascimento*. Porto: Fundação Gomes Teixeira, Museu Nacional de Soares dos Reis, 1990, p. 31.

²⁴⁸ *No relatório da administração municipal do Porto (biénio de 1876-77) noticiava-se que o Museu estava num edifício acanhadíssimo. Se os quadros estavam bem expostos não havia espaço para as colecções de moedas, conchas, aves, arqueologia e grande parte da colecção de numismática fora mudada para a Biblioteca, no edifício de S. Lázaro, porque era impossível conservar-se na Restauração* (SANTOS, Paula M. M. Leite, *op. cit.*, p. 101).

²⁴⁹ VITORINO, Pedro – *Os Museus de Arte do Pôrto. (Notas Históricas)*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1930, pp. 136-137.

Assim, em 1905, o agora Museu Municipal do Porto é transferido para o edifício do Museu Portuense, no antigo Convento de Santo António da Cidade²⁵⁰.

Em 1911, no âmbito das reformas institucionais levadas a cabo pelo regime republicano, o Museu Portuense passa a denominar-se Museu Soares dos Reis e ganha autonomia relativamente à Escola de Belas-Artes. Mas apesar deste passo conducente a uma maior afirmação, as condições em que se encontrava não se alterariam tão cedo, como testemunha Joaquim de Vasconcelos em 1913:

[...] *Nem o Museu Municipal, nem a Escola de Bellas Artes, nem o Museu Soares dos Reis, cujos quadros e estatuas vão apodrecendo a olhos vistos, cobertos de bolôr, de teias de aranha e de uma vegetação cryptogamica variadissima, devem ficar no edificio de S. Lazaro, mais um dia; tudo isto reclama uma reverendissima reforma* [...]²⁵¹.

O reconhecimento da falta de meios de que o Museu dispunha para expor e conservar as suas colecções, consideradas da maior importância, conduz à atribuição do estatuto de museu nacional, em 1932²⁵². O agora Museu Nacional de Soares dos Reis ganha autonomia definitiva relativamente às tutelas académicas e regista um incremento patrimonial²⁵³ já que se prevê a possibilidade de nele serem depositadas as colecções do Museu Municipal. As deficientes condições de exposição e conservação seriam também ultrapassadas com a aquisição, em 1937, do Palácio dos Carrancas para instalação do Museu²⁵⁴. O edifício, dos finais do século XVIII, que havia sido casa de habitação e fábrica da abastada família Moraes e Castro e posteriormente residência da família real nas suas deslocações ao Porto, elegante e imponente, mostrava-se adequado às novas funções²⁵⁵. As obras de adaptação foram dirigidas pelo Eng.º Fernandes Sá que, entre outros trabalhos, transformaram as antigas oficinas da fábrica numa galeria com iluminação zenital para pintura.

Também em 1937 se dava início ao trabalho de inventariação das colecções - as do Museu Nacional de Soares dos Reis e as do Museu Municipal do Porto, trabalho que estaria concluído em 1941, sendo então transportadas para o Palácio dos Carrancas. No ano seguinte, o Museu abre as portas ao público, apresentando em conjunto as colecções

²⁵⁰ Ver Anexo 9: Museu Nacional de Soares dos Reis: espaços, fig. 57.

²⁵¹ VASCONCELOS, Joaquim de, *O Comércio do Porto*, 30 de Maio de 1913 (Cit. por REIMÃO, Rute, *op. cit.*, p. 51).

²⁵² (...) *quási toda a obra do escultor Soares dos Reis, e a par dela muitas e valiosas telas de Silva Pôrto, Sousa Pinto, Vieira Portuense, Pousão, etc. não têm tido a divulgação que seria necessária porque ao Museu de Soares dos Reis não têm sido facultados os meios indispensáveis à sua conveniente instalação e exposição* (...) (DECRETO n.º 21.504. *Diário do Governo*. (25-07-1932)).

²⁵³ O espólio da Academia seria dividido em 1932, com a integração de parte dele no Museu. Constituído por provas escolares, remessas de pensionistas e ofertas de professores e particulares, explica porque é que a pintura portuense da segunda metade do século XIX se destaca na colecção do Museu.

²⁵⁴ Ver anexo 9: Museu Nacional de Soares dos Reis: espaços, fig. 58.

²⁵⁵ Como refere Helena Silva Barranha a instalação de museus em edifícios de valor patrimonial e, muitas vezes, marcantes no tecido urbano dos centros históricos é uma tradição que assume particular destaque no contexto português (BARRANHA, Helena Silva – *Museus de arte moderna e contemporânea: conceitos, conteúdos, arquitecturas. Das tendências internacionais ao caso português*. Faro: Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve, 2001. Dissertação de mestrado, p. 88).

(nacionais e municipais) numa museografia que se adapta a uma arquitectura já existente²⁵⁶. O depósito das colecções do Museu Municipal do Porto permitiu o alargamento da natureza disciplinar do Museu, que agora passa a expor também uma secção de artes decorativas, e a ampliação do período cronológico da representação da pintura²⁵⁷.

A instalação num edifício de tradição histórica e qualidade arquitectónica veio, no entanto, a revelar ao longo do tempo alguns problemas e necessidades relacionados com a manutenção e sobretudo com a modernização desejável a uma programação mais adequada às actuais práticas museológicas. Em 1992, na sequência da criação do Instituto Português de Museus inicia-se um projecto de remodelação e ampliação dos espaços da autoria do arquitecto Fernando Távora. As obras ficaram concluídas em 2001 e permitiram renovar o discurso expositivo da pintura e escultura portuguesa dos séculos XIX e XX e das artes decorativas. A par das alterações introduzidas na exposição permanente criaram-se novas salas de exposições temporárias e dotou-se o Museu de espaços técnicos, como uma nova área de reserva e serviços. Uma vez que a função comunicativa é considerada fundamental na actividade dum museu contemporâneo criaram-se áreas de lazer, serviço educativo, um auditório. As condições de acessibilidade também foram melhoradas com os acessos ao nível do rés-do-chão, zonas de acolhimento, cafetaria e loja.

As obras de remodelação tiveram em conta não só o passado histórico do edifício mas também a função museológica a que se destinava, combinando a arquitectura original com espaços expositivos onde uma certa descrição e despojamento acentuam os valores plásticos das obras expostas e garantem a tranquilidade necessária à sua contemplação. Particularmente nas galerias de exposição do primeiro andar a intervenção foi pouco profunda, consistindo sobretudo na manutenção dos espaços anteriores dotando-os de elementos expositivos e sistemas de iluminação²⁵⁸ e de controlo ambiental²⁵⁹.

²⁵⁶ Ver anexo 9: Museu Nacional de Soares dos Reis: espaços, fig. 59.

²⁵⁷ O acervo de pintura do Museu Municipal do Porto constitui-se principalmente a partir da colecção do Museu Allen (599 pinturas), mas também de legados e doações como a de Júlio Osório, em 1911 (113 pinturas) e a de Honório de Lima, em 1941 (21 pinturas de Silva Porto). Um conjunto significativo de pintura de autores portugueses do século XIX resultou de várias aquisições e doações realizadas ao longo dos anos (c. 160 pinturas) (*Museu Nacional de Soares dos Reis: roteiro da Colecção*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2001, pp. 54-55).

²⁵⁸ A iluminação combina a luz natural com a luz artificial. A luz natural provém tanto da iluminação lateral das janelas (embora protegidas com tela microperfurada) como da iluminação zenital resultante do sistema de *sheds* (superfície inclinada que reflecte a luminosidade para o interior das salas). Ver Anexo 9: Museu Nacional de Soares dos Reis: espaços, fig. 61.

²⁵⁹ A monitorização ambiental é feita com recurso a aparelhos do tipo *datalogers* que permitem a recolha e registo dos dados termohigrométricos. O controlo das condições ambientais faz-se através de sistemas de ar condicionado que são, no entanto, distintos ao longo das salas apresentando diferentes modo de actuação o que dificulta o desejável comportamento homogéneo de todo o espaço. Não me foi possível obter dados concretos sobre os registos ambientais das salas do Museu, embora haja indicações de que as condições não são as mais adequadas. Ver Anexo 11: Entrevista.

Organizada segundo um critério cronológico e agrupando obras de artistas pertencentes à mesma geração ou conjuntos autorais, a colecção permanente de pintura dos séculos XIX e XX ocupa quase toda a área de exposição do primeiro andar²⁶⁰, segundo uma sequência de salas de planta tendencialmente rectangular com paredes ou painéis brancos e lisos e pavimentos contínuos em madeira. No espaço interior de algumas salas foram colocados painéis que permitem ampliar a área de exposição e resultam na compartimentação do espaço, mais intimista, mais próximo da escala humana, e que convidam à aproximação do visitante²⁶¹. Algumas obras estão colocadas em painéis amovíveis de madeira que as demarcam na sequência expositiva.

A escultura também marca presença nas salas de exposição do 1.º piso, com natural destaque para Soares dos Reis, escultor que dá nome ao Museu, e cuja obra ocupa uma Galeria especialmente dedicada. No 2.º piso, onde se apresentam as artes decorativas, manteve-se presente a memória do Palácio dos Carrancas.

3. Análise histórico-artística

A instabilidade política e social que marcaria as primeiras décadas do século XIX foi responsável pela estagnação das práticas artísticas, fechadas dentro das normas do ensino académico, e justifica a escassez de obras que desse período se encontram na colecção do Museu Nacional de Soares dos Reis. É pela presença de artistas estrangeiros que as novas gerações contactam com modelos e ensinamentos mais actualizados.

Entre esses artistas destaca-se Auguste Roquemont, natural de Génova e que em 1928 se instala no Norte. Roquemont conquistou o gosto nacional pintando pequenas cenas de costumes pitorescos²⁶². A imagem de género, sobreposta à paisagem, retratava uma terra portuguesa intocada pela industrialização e serviria de “ilustração” dumas *Viagens na Minha Terra* de Almeida Garrett, ou mais tarde, das narrativas de Júlio Dinis. Inserindo-se nessa prática de representação dos costumes portugueses, *Camponesa da Madalena*²⁶³, pintada em 1847, segue o propósito iniciado pelo autor de retratar vivências populares no seu quotidiano, trabalho que teria sequência na obra do seu discípulo Francisco José Resende. A jovem camponesa é retratada de corpo inteiro cómoda e naturalmente apoiada sobre a canastra

²⁶⁰ Ver Anexo 9: Museu Nacional de Soares dos Reis: espaços, fig. 60.

²⁶¹ Ver Anexo 9: Museu Nacional de Soares dos Reis: espaços, fig. 62.

²⁶² Com o envio, em 1943, do quadro *O Folar* à Academia de Belas-Artes de Lisboa os costumes populares na pintura portuguesa têm assim a sua primeira afirmação pública como género. Na tradição popular encontrava-se a essência dos valores nacionais, pelo menos aos olhos dos estrangeiros para quem *O pitoresco era garantido pelos costumes dum país fechado ao progresso, onde ainda então se viajava de liteira, pelos difíceis caminhos do interior* (FRANÇA, José-Augusto, *op. cit.*, p. 255).

²⁶³ Ver Anexo 10, ficha de obra 1.

colocada no muro de pedra que atravessa a composição. O sentido documental da imagem reforça-se na caracterização integral da veste típica de trabalhadora rural e numa figura robusta e maciça que apoia a mão na anca, gesto ajustado à condição da personagem. O cenário escolhido, composto por vegetação, um casario no plano inferior e uma sucessão de montes, enquadra a figura no ambiente rural e contrasta com a envolvente marítima e fria que serve de fundo à *Vareira*, obra pintada pelo autor na mesma altura²⁶⁴.

A par da pintura de costumes nacionais, Roquemont foi responsável pela renovação do hábito do retrato segundo os valores sociais aristocrático-burgueses, sobretudo na sociedade do Norte, sendo exemplo para os primeiros românticos na década de 40. Sobre a vastíssima obra de retratista, deixada sobretudo em colecções particulares, José-Augusto França refere que *É a primeira obra especializada em larga escala que entra na história da arte senão portuguesa ao menos praticada em Portugal, e nela influente e finalmente integrável pelo carácter discretamente passivo que lhe assiste*²⁶⁵.

O *Retrato do Conde Athanasius Raczyński*²⁶⁶, de 1845, insere-se no núcleo considerável de retratos do autor que integram a colecção do Museu. Raczyński, fidalgo polaco, veio para Portugal como ministro diplomático enviado pelo rei da Prússia em 1842, tendo por cá permanecido até 1848. Nesta estadia estudou aprofundadamente a arte portuguesa, trabalho que resultou na publicação de *Les arts en Portugal* (Paris, 1846) e *Dictionnaire historico-artistique du Portugal* (Paris, 1847). Estas obras que inauguram a história da arte em Portugal, desenvolvidas por um *homem de boa preparação metodológica na historiografia*²⁶⁷, resultam de uma intensa actividade e para a qual foi fundamental a sua fácil integração no meio artístico e português²⁶⁸.

Roquemont esteve entre os que apoiaram Raczyński nas suas investigações com informações e traduções. Sabe-se que em 1843, o artista traduzia para francês os manuscritos de Francisco de Holanda que Raczyński publica pela primeira vez. O trabalho artístico de Auguste Roquemont também seria reconhecido pelo diplomata como atestam os elogios

²⁶⁴ Segundo Manuel José Carneiro no Periódico dos Pobres, n.º 58 (Março de 1852), *Roquemont regressa ao Porto em 1847 e uma vez instalado pintou dous quadrosinhos de costumes portugueses, representando um uma vareira e outro uma aldeã da Magdalena* (VITORINO, Pedro – *O pintor Augusto Roquemont* (No centenário da sua vinda para Portugal). Porto: Ed. Maranaus, 1929, p. 74); Ver Anexo 10, ficha de obra 1, fig. 65.

²⁶⁵ FRANÇA, José-Augusto – *O retrato na arte portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981, p. 56.

²⁶⁶ Ver Anexo 10, ficha de obra 2.

²⁶⁷ FRANÇA, José-Augusto – *A arte em Portugal no século XIX*, op. cit., p. 394.

²⁶⁸ Embora Raczyński se tenha cercado de colaborações várias, tão necessárias às suas pesquisas, visitado exposições e aconselhado jovens pintores na sua formação, José-Augusto França aponta, porém, alguma resistência do meio cultural português perante este agente de abertura: *Chegado por acaso do estrangeiro à nação, Raczyński permaneceu estrangeiro em face das estruturas culturais do País. É preciso, porém, constatar que a cultura artística portuguesa, situando-se num plano provinciano, não soube nem pôde aproveitar esta dádiva do acaso: a lição era sem dúvida demasiado difícil e a dose demasiado forte* (FRANÇA, José-Augusto – *O Romantismo em Portugal: estudo de factos socioculturais*. 2.ª ed., Lisboa: Livros Horizonte, 1993, p. 220). Esta resistência dever-se-á à firmeza com que Raczyński denunciou o estado da Academia ou a forma como, na investigação histórica, as lendas prevaleciam sobre o documento, por exemplo.

dedicados ao pintor nas suas publicações: *Il faut ajouter que M. Roquemont, suisse de naissance, a exposé plusieurs portraits remarquablement ressemblans, bien touchés, bien dessinés [...]. M. Roquemont est un peintre consciencieux, sans orgueilleuse prétention, intelligent, coloriste vrai*²⁶⁹. Seria assim natural que Raczyński se fizesse retratar por este artista a quem reconhecia qualidades. Este retrato de 1845, resulta de um dos encontros, numa das estadias de Roquemont em Lisboa para onde se deslocava, realizando aí um grande número de retratos²⁷⁰. Raczyński é apresentado seguro do seu estatuto através da indumentária de diplomata que veste (onde sobrepõe as várias condecorações portuguesas e estrangeiras), da pose frontal ligeiramente voltada à esquerda e da expressão simultaneamente serena e altiva.

Para uma nova valorização do retrato, dentro do contexto da cultura romântica portuguesa, muito contribuiu o trabalho do Visconde de Menezes que estudara em Roma (tal como Metrass) e também na Holanda, Londres e Paris, apesar de Raczyński lhe ter aconselhado Munique. Em 1846, Luís Pereira de Menezes decide dedicar-se à pintura de retrato por considerar que esta era a única digna do seu estatuto aristocrata: *Em ramo algum da arte pode um verdadeiro “gentleman” apresentar-se melhor do que no retrato [...]*²⁷¹. O estatuto social seria, para Menezes, qualidade indispensável ao retratista, não alcançável pelo “homem vulgar” mesmo que com talento. Esta escolha tomada, segundo José-Augusto França, *por cálculo de adaptação e levado pela enorme ambição de benesses e de honrarias*²⁷² revelar-se-ia acertada e Menezes torna-se retratista respeitado: *O snobismo do artista que, inserido na alta sociedade burguesa do fontismo teria sinecuras oficiais e numerosas condecorações, serviu-o na carreira desejada e altivamente prosseguida, como amador respeitado pelo talento certo que mostrava*²⁷³. Dos muitos retratos que realizou destaca-se o da esposa²⁷⁴ que lhe garantiu sucesso. Em 1866, expõe pela última vez na Sociedade Promotora e, no ano seguinte, em Paris e Madrid, renunciando *aos esplendores fugazes da Arte apresentada a alheios, evitando assim os dissabores que a crítica lhe desse*²⁷⁵. Em 1869, altura em que pintava apenas na intimidade familiar, e ano em que retratou o seu pai e a sua mãe, fez o seu último auto-retrato²⁷⁶. Menezes faz-se representar no seu estatuto social de aristocrata em que a postura estática e frontal e as muitas

²⁶⁹ Raczyński, 1846, p. 96, cit. por BRANDÃO, Júlio – *O Pintor Roquemont*. Lisboa: [s. n.], 1929, p. 72.

²⁷⁰ *As Belas-Artes do Romantismo em Portugal*. Porto: Instituto Português de Museus, Museu Nacional de Soares dos Reis, 1999, p. 260. José-Augusto França dá-nos conta dum outro retrato de Raczyński pintado por Roquemont em 1843. A referência surge a propósito da publicação do catálogo da colecção de Raczyński pelo Museu de Poznań (FRANÇA, José-Augusto – *Quinhentos folhetins*. Vol. 2, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993, p. 78).

²⁷¹ Carta escrita em Roma e dirigida à mãe, datada de 18 de Abril de 1846, (*As Belas-Artes do Romantismo em Portugal. op. cit.*, p. 272).

²⁷² FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no Século XIX. Op. cit.*, p. 282.

²⁷³ FRANÇA, José-Augusto – *O retrato na Arte Portuguesa. Op. cit.*, p. 60.

²⁷⁴ Pintado em 1862, está no Museu do Chiado, com o n.º de inventário 463 (*Museu do Chiado: Arte Portuguesa 1850-1950*. Lisboa: Instituto Português de Museus, Museu do Chiado, 1994, pp. 40-41.)

²⁷⁵ MACEDO, Diogo de – *Os Românticos Portugueses*. Lisboa: Artis, 1961, p. 112.

²⁷⁶ Ver Anexo 10, ficha de obra 4. Conhecem-se ainda dois auto-retratos, um realizado em 1843 *de jovem artista quase boémio* (FRANÇA, José-Augusto – *O retrato na Arte Portuguesa. op. cit.*, p. 60), e outro não datado mas provavelmente de cerca de 1850, após o seu regresso a Portugal, ambos no Museu do Chiado (*As Belas-Artes do Romantismo em Portugal. op. cit.*, p. 272).

condecorações nacionais e estrangeiras, acentuam. O orgulho e a altivez de “gentleman” revelado na pose é, no entanto, equilibrado pelo olhar distante e profundo onde mostra o *conhecimento interno do modelo, conhecimento discreto que encobre a expressão num véu sensível de leve sentimentalismo*²⁷⁷.

*Retrato da filha mais velha do Visconde de Menezes - Elisa Wilfrida (3.ª Viscondessa de Menezes)*²⁷⁸, de 1877-78, é uma obra do fim da sua vida, e por isso se afirma não ter sido terminada²⁷⁹, embora esteja assinada junto ao canto superior direito. Elisa Wilfrida é retratada pelo afecto do pintor onde se evidencia a juventude e a delicadeza do modelo, apresentado em mais de meio corpo, de frente e com o olhar dirigido para a direita. A composição, marcada pela suavidade das carnações, pelo rosa e branco do vestido, sobrepostos sobre um fundo de tons azuis, associada a uma pincelada livre fazem deste retrato *uma imagem sensível e vaporosa, feita numa inesperada liberdade pictórica*²⁸⁰, correspondente na pintura de Menezes à sua afirmação segura neste género.

Joaquim Vitorino Ribeiro desenvolveu um percurso próprio, mantendo-se afastado dos movimentos estéticos da época e dando preferência aos temas históricos. Depois de ter frequentado o curso da Academia Portuense, estudou em Paris, com Cabanel, onde lhe chamavam “Le Père Ingres” pela obsessiva preocupação e rigor de desenho que aplicava na pintura. *Mártir cristão*²⁸¹, pintura de 1879, revela a visão mística e simbólica que o artista conferia aos assuntos religiosos. A obra, que apresenta uma criança morta, deitada no chão, vista de perfil com as mãos colocadas sobre o peito e coberta com uma pele de animal, reforça as preocupações espirituais do artista. Sendo possivelmente uma das mais importantes pinturas de temática religiosa realizada em Portugal, manifesta uma particular originalidade anti-realista na composição, sendo, simultaneamente, uma pintura que revela interessantes contrastes e ambiguidades.

Nos últimos anos do século, num sinal de abertura e renovação, as Academias passaram a atribuir bolsas de estudo no estrangeiro aos alunos que melhor se destacavam. Em 1873, Silva Porto e Marques de Oliveira foram os primeiros a beneficiar de uma estadia de mais de cinco anos fora do país, em Paris e Roma, nas categorias de pintura de paisagem e de pintura de história, respectivamente. Destes estágios os artistas receberam os ensinamentos que lhes permitiram, no seu regresso, em 1879, acercarem-se do reconhecimento por parte de artistas e críticos e introduzir a estética naturalista em Portugal.

²⁷⁷ FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no Século XIX*. Op. cit., p. 284.

²⁷⁸ Ver Anexo 10, ficha de obra 3.

²⁷⁹ No catálogo da exposição dedicada ao Visconde de Menezes no Salão Bobone, em 1919, a obra aparece referenciada com o n.º 10 e com título *Retrato de uma filha do pintor*, seguida da seguinte nota: *o artista faleceu quando findava esta obra*. Tanto na ficha de inventário do MNSR como no catálogo da exposição “As Belas-Artes do Romantismo em Portugal” é referido que *o retrato foi realizado no fim de vida do pintor, razão que explica o facto de não ter sido terminado (As Belas-Artes do Romantismo em Portugal. op. cit., p. 272)*.

²⁸⁰ FRANÇA, José-Augusto – *O retrato na Arte Portuguesa*. Op., cit., p. 60.

²⁸¹ Ver Anexo 10, ficha de obra 5.

Em Paris, Silva Porto formou-se com os mestres Yvon e Cabanel. *As margens do Oise, em Auvers*²⁸² é uma pintura realizada nesse período de aprendizagem, como prova de pensionista, em 1876, e exposta no *Salon* desse mesmo ano. Nesta paisagem de campo, o motivo do natural, com a sua multiplicidade cromática, é um pretexto para a recriação de um espaço plástico, tratado através de pinceladas soltas que modelam as formas e de manchas de cor que organizam a luz.

Também a *Floresta – Fontainebleau*²⁸³ foi pintada durante o período de pensionato do pintor (1874-1879). Nesta obra todo o espaço pictórico é densamente ocupado pelos troncos e folhagem, resultando num espaço sombrio e fechado ritmado pelas manchas de luz que se introduzem na composição. A definição da topografia do lugar é referenciada pela perspectiva do caminho, a meio do qual uma figura feminina que avança na direcção do espectador, assinala o centro da composição. A *Floresta* é um exercício que serve a Silva Porto para a análise da relação de luz e sombra e que revela um entendimento do “ar-livre” enquanto meio exploratório de cor e matéria.

Regressado a Portugal, Silva Porto ocupa a cadeira de Paisagem da Academia de Belas-Artes de Lisboa tendo tido um acolhimento entusiasta por parte da crítica (sobretudo Ramalho Ortigão) e pelos jovens discípulos que com ele saíam para fazer pintura ao ar-livre. Deste período, resultou uma vasta produção pictórica em que *Margens do Rio Vizela*²⁸⁴ se inclui. Executada em 1884, esta obra de pequeno formato privilegia a imediatez do registo, em que o esboço e a impressão se revelam pela expressividade da mancha e da pincelada. O resultado é uma paisagem brumosa tão elogiada por António Ramalho:

[...] *um trechosinho de paisagem de uma frescura delicada com serenas águas perdidas entre verduras de choupos acariciados de brumas leves, e perfis elegantes de árvores de ramos soltos, recortando-se airosamente na enevoadada atmosfera que se diria orvalhada pelo doce polvilhamento da luz nascente, hesitante, de uma vaporosa cor de rosa e laranja. Que diabo! Ou me engano a valer, ou isto chama-se pintura-virgiliana*²⁸⁵!

O papel fundamental desempenhado por Silva Porto em Lisboa foi ocupado, no Porto, por Marques de Oliveira. Regressado à sua cidade natal foi professor de Desenho Histórico e, mais tarde, de Pintura Histórica, fundando também o Grémio Artístico. A par da sua carreira académica, Marques de Oliveira desenvolveu uma intensa prática paisagística que não tinha lugar dentro do ensino oficial e que era, talvez, a sua verdadeira vocação. *Um trecho do rio Vizela*²⁸⁶, de 1886, é uma paisagem sensível onde os verdes da vegetação dialogam com a mancha translúcida da água, que fragmenta o cromatismo dos elementos envolventes. Numa composição marcada pela serenidade de águas calmas e pelos reflexos da

²⁸² Ver Anexo 10, ficha de obra 6.

²⁸³ Ver Anexo 10, ficha de obra 7.

²⁸⁴ Ver Anexo 10, ficha de obra 8.

²⁸⁵ RAMALHO, António (1885), cit. in *Silva Porto 1850 – 1893, Exposição Comemorativa do Centenário da sua Morte*. Porto: Instituto Português de Museus, Museu Nacional de Soares dos Reis, 1993.

²⁸⁶ Ver Anexo 10, ficha de obra 9.

luminosidade do dia, a presença humana é apontada pela figura feminina sentada no barco, cuja mancha vermelha do lenço assinala com maior força.

A obra de Henrique Pousão destaca-se no contexto do naturalismo oitocentista por uma originalidade que não teve seguidores. Pousão foi bolseiro do estado na geração seguinte à de Silva Porto e Marques de Oliveira, primeiro em Paris, depois no sul de França e, finalmente, em Itália nos anos de 1882-83. São dessa época os trabalhos essenciais de uma curta carreira que terminaria em 1884 com a morte precoce do pintor. Em Roma, Pousão pintara alguns retratos com modelo, nos quais se insere *Cecília*²⁸⁷, realizada para concorrer ao *Salon* de Paris de 1882. Nesta obra que conjuga o retrato e a figura de género, uma rapariga do povo, vestida com traje tradicional italiano, ajoelhada sobre uma cadeira, desvia o olhar meigo do seu missal para fixá-lo no espectador. Os contrastes cromáticos acentuados pela brancura do lenço e do vestido aliam-se a um rigoroso tratamento das formas recriando os códigos de representação académica:

*Pousão articula com inventividade a sua brilhante prática académica de pintor de modelo vivo e de desenho de arquitectura. A excelente factura académica da figura tem continuidade no fundo. Este é constituído por um cunhal de igreja a acentuar a disposição vertical e frontal da figura, fazendo-a avançar. O cunhal, mais do que qualificar o lugar daquela, imprime a marcação arquitectónica do espaço. A composição é estruturada na conjugação construtiva da perspectiva e da figura verticalizada*²⁸⁸.

4. Intervenções de conservação e restauro

O primeiro registo de uma intervenção de conservação e restauro realizada neste conjunto de dez obras em estudo data de 1974, ano em que o *Retrato da filha mais velha do Visconde de Menezes - Elisa Wilfrida (3.ª Viscondessa de Menezes)*, deu entrada no Instituto José de Figueiredo. Depreende-se que o estado de conservação da pintura inspirava alguns cuidados, a avaliar pelas palavras de Maria Emília Amaral Teixeira, então directora do Museu: *verifica-se que o quadro da autoria do Visconde de Menezes, representando a filha está com a camada cromática a desagregar-se. Convirá por isso que o Instituto de Restauro se ocupe do seu tratamento com a possível urgência*²⁸⁹. O relatório da intervenção vem confirmar esta avaliação dando conta da fragilidade do suporte e dos riscos que a camada pictórica apresentava: *A camada cromática estava em desagregação e fortemente arrepanhada em algumas zonas, tornando-se quebradiça, pelo que foi previamente protegida e fixada no local, antes do seu transporte para o instituto*²⁹⁰.

²⁸⁷ Ver Anexo 10, ficha de obra 10.

²⁸⁸ RODRIGUES, António – *Henrique Pousão*. Lisboa: Edições Inapa, 2004, p. 42.

²⁸⁹ Ofício dirigido ao Director Geral dos Assuntos Culturais (Of.º 381 – L. 37) em 7 de Novembro de 1973.

²⁹⁰ Restauro n.º 42/74; n.º de guia: 27 (IMC). A fixação pontual, efectuada com cera e resina nos locais que apresentavam maiores fragilidades, foi realizada por uma brigada móvel do IJF. As equipas móveis de restauradores foram criadas no âmbito do Decreto-Lei n.º 46758, de 18 de Dezembro de 1965, que promove o Regulamento Geral dos Museus de Arte, História e Arqueologia e oficializa o IJF. A missão destas brigadas era

A documentação fotográfica, anterior à intervenção, atesta os enfolamentos da tela e os destacamentos do extracto pictórico²⁹¹. O tratamento então realizado passou, de um modo geral, pela fixação²⁹² da camada pictórica, reentelagem²⁹³, limpeza com remoção do verniz e reintegração pictórica das lacunas pontuais que a pintura apresentava²⁹⁴.

Dez anos mais tarde, em 1984, *Cecília* de Henrique Pousão é levada para o Instituto José de Figueiredo para ser intervencionada. A pintura havia estado recentemente em exposição na Fundação Calouste Gulbenkian²⁹⁵ e preparava-se para integrar a exposição comemorativa do centenário da morte do pintor que circularia pelo Paço Ducal de Vila Viçosa, pela Fundação Calouste Gulbenkian e pelo Museu Nacional de Soares dos Reis²⁹⁶. A integração da peça nesta importante exposição e o seu estado de conservação, que revelava um suporte fragilizado com uma grade manifestamente inadequada (bastante atacada pelos insectos xilófagos e com cavilhas em muito mau estado) e uma superfície pictórica com destacamentos e muito ressequida, justificam a necessidade da intervenção²⁹⁷.

O tratamento efectuado segue uma metodologia muito semelhante à que havia sido adoptada dez anos antes para o *Retrato da filha mais velha do Visconde de Menezes - Elisa Wilfrida (3.ª Viscondessa de Menezes)*: fixação da camada pictórica, planificação do suporte, reentelagem, limpeza com remoção do verniz e reintegração pictórica das lacunas pontuais²⁹⁸.

Tal como acontecera com *Cecília*, também as três pinturas de Silva Porto em estudo foram intervencionadas para integrarem uma grande exposição de efeméride: *Silva Porto 1850-1893 – Exposição Comemorativa do Centenário da sua Morte*, realizada no MNSR, em 1993. As peças deram entrada no Instituto José de Figueiredo, no ano anterior, juntamente com um número significativo de outras obras do autor, o que permitiu que muitas delas fossem submetidas a exames com vista ao estudo das características técnicas da pintura de Silva Porto²⁹⁹. Entre estas, encontra-se *Margens do rio Vizela*, o que permitiu identificar a natureza do suporte, o tipo de camada de preparação e as características da sua estratigrafia³⁰⁰.

dar resposta, nos locais, às necessidades de intervenção mais urgentes e menos complexas.

²⁹¹ Ver Anexo 10, ficha de obra 3, 3.1.Estado de conservação antes do tratamento, figs. 86 e 87.

²⁹² Ver Glossário.

²⁹³ Ver Glossário.

²⁹⁴ Ver Anexo 10, ficha de obra 3, 3.2.Tratamento realizado, fig. 88.

²⁹⁵ *Pintores da Escola do Porto, Séc. XIX e XX, nas colecções do Museu Nacional de Soares dos Reis*. Fundação Calouste Gulbenkian, Galeria de Exposições Temporárias do Museu. Setembro/Outubro 1983.

²⁹⁶ *Henrique Pousão no Primeiro Centenário da sua Morte (1884-1984)*. Paço Ducal de Vila Viçosa (19 de Maio a 14 de Julho); Fundação Calouste Gulbenkian (26 de Julho a 30 Setembro); Museu Nacional de Soares dos Reis (15 de Outubro a 30 de Novembro).

²⁹⁷ Ver Anexo 10, ficha de obra 10, 3.1. Estado de conservação antes do tratamento, figs. 150 e 151. *Cecília* integra-se num conjunto significativo de obras de Henrique Pousão, do MNSR, que foi intervencionado no IJF, em 1984, a propósito dessa exposição comemorativa.

²⁹⁸ Ver anexo 10, ficha de obra 10, 3.2. Tratamento realizado, fig. 152.

²⁹⁹ Os resultados destes estudos foram publicados no catálogo da exposição: CABRAL, João M. Peixoto; CRUZ, António João – *As assinaturas e os formatos das pinturas de Silva Porto*, pp. 482-494; CABRAL, João M. Peixoto; RIBEIRO, Isabel; CRUZ António João – *Características técnicas da pintura de Silva Porto*, pp. 495-514; CABRAL, João M. Peixoto; RIBEIRO, Isabel; CRUZ, António João – *Alguns problemas de autenticidade e datação*, pp. 495-514.

³⁰⁰ Ver Anexo 10, ficha de obra 8, 5. Dados técnicos.

Apesar dos relatórios das intervenções não serem muito esclarecedores, é possível verificar, através da documentação fotográfica, que de um modo geral as três obras se encontravam num estado bastante razoável de conservação³⁰¹. Constata-se, inclusivamente, que no caso de *Margens do Oise, em Auvers (Seine- et-Oise)* tanto o suporte como a camada pictórica se encontravam em bom estado, o que se deverá, possivelmente, a uma anterior intervenção, cuja documentação não foi possível localizar, mas que a avaliar pelos materiais utilizados não deverá ser muito antiga³⁰². Nessa intervenção também terá sido limpa e o verniz removido, uma vez que o relatório deste último restauro refere a limpeza da camada pictórica como total e uniforme o que é constatável através da documentação fotográfica que acompanha o processo. A pintura apresentava apenas uma falta de aderência pontual entre as duas telas e alguma ondulação do suporte³⁰³. Compreende-se assim que se tenha efectuado uma planificação do suporte, embora, quanto à limpeza e aplicação de novo verniz existam algumas reservas, tendo em conta o bom estado da camada pictórica e de protecção antes do tratamento³⁰⁴.

Já nos casos de *Floresta – Fontainebleau* e de *Margens do rio Vizela*, o tratamento foi pouco profundo, considerando que as pinturas se apresentavam em bom estado, tendo apenas o verniz de protecção amarelecido e pequeníssimas lacunas pontuais o que motivaria a limpeza e reintegração pictórica³⁰⁵.

Em 1994, enquanto decorriam as obras de remodelação do edifício do Museu, *Camponesa da Madalena* de Auguste Roquemont é intervencionada, também no IJF. O que se destaca nas fotografias anteriores ao tratamento é amarelecimento do verniz e alguma sujidade na superfície, nomeadamente excrementos de insecto, embora o relatório da intervenção refira ainda a fragilidade do suporte³⁰⁶. O tratamento consistiu, de uma forma geral, na planificação do suporte, reentelagem, limpeza com remoção do verniz e reintegração pictórica de pequenas lacunas pontuais³⁰⁷. No conjunto das dez obras em estudo, esta seria a última intervenção realizada no Instituto.

Em 2001, *Mártir Cristão*, de Joaquim Vitorino Ribeiro, apresentava grandes fragilidades na camada pictórica com destacamentos e algumas lacunas, principalmente na zona inferior da pintura³⁰⁸. As características técnicas da obra, traduzidas numa tela com uma

³⁰¹ Ver Anexo 10, fichas de obra 6, 7 e 8, figs. 115, 125 e 132.

³⁰² No relatório da intervenção de 1992 (Restauro n.º 50/92; Processo: PO-23; n.º de guia: 50-IMC) indica-se que a pintura terá sido anteriormente reentelada com tela sintética da Lascaux e com Mowilith DM5. Não há indicação de quando e onde este tratamento foi efectuado, embora seja possível que tenha sido realizado no IJF.

³⁰³ Ver Anexo 10, ficha de obra 6, 3.1. Estado de conservação antes do tratamento.

³⁰⁴ Ver Anexo 10, ficha de obra 6, 3.2. Tratamento realizado.

³⁰⁵ Ver Anexo 10, fichas de obra 7 e 8, 3.1 Estado de conservação antes do tratamento e 3.2. Tratamento realizado.

³⁰⁶ Ver Anexo 10, ficha de obra 1, 3.1 Estado de conservação antes do tratamento, fig. 67.

³⁰⁷ Ver anexo 10, ficha de obra 1, 3.2 Tratamento realizado, figs. 68 e 69.

³⁰⁸ Ver Anexo 10, ficha de obra 5, 3.1 Estado de conservação antes do tratamento, fig. 106.

trama muito apertada e extremamente fina e uma camada de preparação e camada pictórica com uma espessura mínima, além das condições ambientais desfavoráveis a que a obra esteve sujeita ao longo dos anos, terão contribuído para esse estado de conservação. Foi por isso que nesse ano a pintura seria entregue ao Atelier Arterestauro, Pintura e Escultura Lda. para ser intervencionada. Apesar do estado delicado em que a obra se encontrava o tratamento não foi muito profundo: os destacamentos foram resolvidos através de uma fixação pontual, a superfície pictórica foi limpa, tendo sido removido o verniz que se encontrava bastante amarelecido, e as lacunas foram reintegradas³⁰⁹.

Adquirido pelo MNSR em 1997, pouco se sabe do percurso do *Retrato do Conde Athanasius Raczyński*. Do estado de conservação em que se encontrava em 2008³¹⁰ destacavam-se os acentuados estalados que cobriam a superfície pictórica, nomeadamente na zona inferior da pintura. Estes estalados, prematuros, apresentavam uma fissura larga que deixava aparecer o branco da camada de preparação e que causavam uma significativa interferência na leitura da obra. O aspecto manchado, principalmente na zona do rosto do retratado, e o amarelecimento do verniz, eram aspectos que, igualmente, condicionavam essa interpretação.

Como tal, na sequência de um pedido de empréstimo, por parte do Museu do Douro, para a exposição *Barão de Forrester. Razão e Sentimento, uma História do Douro (1831-1861)*, inaugurada em Dezembro de 2008, a pintura foi sujeita a uma intervenção que teve lugar no Centro de Conservação e Restauro da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, no Porto. O tratamento realizado³¹¹, para além de resolver alguns problemas do suporte, através da sua planificação e aplicação de bandas de tensão, foi expressivo pela forma como lhe alterou o aspecto. Foi efectuada uma limpeza com remoção do verniz oxidado e a reintegração das pequenas lacunas e das zonas de fissura dos estalados mais abertos.

A análise destes casos torna possível verificar o papel fundamental desempenhado pelo Instituto José de Figueiredo, enquanto instituição dedicada à conservação e restauro do património museológico. O IJF foi criado em 1965 pelo Decreto-Lei que cria o Regulamento Geral dos Museus de Arte, História e Arqueologia³¹², tendo na sua génese as oficinas de conservação e restauro e o laboratório afectos ao Museu Nacional de Arte Antiga. Neste contexto destaca-se o papel notável desempenhado pelo pintor e conservador Abel de Moura, chamado para a oficina de pintura, em 1951, por João Couto, e que agora, como primeiro director, desenvolveu um trabalho fundamental de reestruturação e actualização

³⁰⁹ Ver anexo 10, ficha do obra 5, 3.2 Tratamento realizado, fig. 107.

³¹⁰ Ver Anexo 10, ficha de obra 2, 3.1 Estado de conservação antes do tratamento.

³¹¹ Ver Anexo 10, ficha de obra 2, 3.2 Tratamento realizado.

³¹² DECRETO-LEI n.º 46758. *Diário da República*. I série. 212, (18-12-1965).

de metodologias de análise e documentação no recente Instituto³¹³. Mas só em 1980, já sob a tutela da Secretaria de Estado da Cultura, através do Instituto Português do Património Cultural, surge a legislação que promove uma organização estrutural do IJF, actualizando-lhe as competências e definindo o seu quadro de pessoal. Entre as atribuições que o Decreto-Lei 383/80 de 19 de Setembro define para o Instituto destacam-se:

- a) *proceder à conservação e restauro de bens culturais móveis, quer na posse do Estado, autarquias locais e entidades subsidiadas pelo Estado, quer na posse de particulares;*
- b) *assegurar a investigação e aplicação das técnicas de conservação e restauro;*
- c) *promover, fomentar e assegurar o ensino e a difusão das técnicas de conservação e restauro, cabendo-lhe a formação profissional do pessoal das carreiras de conservação e restauro do País*³¹⁴.

A exclusividade com que o Instituto desempenhou estas funções durante décadas permitiu, por um lado, proteger os bens museológicos de mãos menos preparadas, mas simultaneamente sobrecarregou uma instituição que, nem sempre dotada dos maiores recursos humanos e financeiros, pode dar resposta célere às imensas solicitações. Depois do 25 de Abril de 1974 o número de pedidos de intervenção por todo o país aumentou significativamente³¹⁵ e isso pode justificar porque é que o *Retrato da filha mais velha do Visconde de Menezes - Elisa Wilfrida (3.ª Viscondessa de Menezes)* que deu entrada no Instituto nesse ano só tenha regressado ao Museu cinco anos depois, em 1979. Também a *Camponesa da Madalena* permaneceu no IJF dois anos de 1994 a 1996.

No caso das obras que foram intervencionadas a propósito de exposições, verifica-se que o tempo da intervenção é mais reduzido. *Cecília* de Henrique Pousão não terá estado no Instituto mais de três meses³¹⁶ e as pinturas de Silva Porto cerca de um ano e meio³¹⁷. O tratamento de obras para exposições seria, aliás, uma das principais actividades do Instituto, como refere Alexandra Curvelo:

*[...] uma das principais vertentes operacionais da instituição, sem a qual grande parte do trabalho expositivo realizado dificilmente poderia ter sido executado. Referimo-nos à limpeza e manutenção e restauro de milhares de obras expostas no País e no estrangeiro [...]. Trata-se de mencionar operações que envolviam equipas especializadas que tinham que pôr em marcha num prazo de tempo por vezes curtíssimo verdadeiras campanhas de recuperação do património móvel*³¹⁸.

³¹³ ALVES, Luísa Maria – *Do empirismo à ciência: um olhar sobre o percurso da conservação em Portugal do século XIX à actualidade*. *Cadernos de Conservação e Restauro*. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, 3, 2001, pp.18-19.

³¹⁴ DECRETO-LEI n.º 383/80. *Diário da República*. I série, 217, (19-09-1980).

³¹⁵ PEREIRA, Mário – *Depois de 35 anos de IJF – IPCR*. In AA. VV. – *40 Anos do Instituto José de Figueiredo*. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, Ministério da Cultura, 2007, p. 136.

³¹⁶ A pintura deu entrada no IJF a 15 de Fevereiro de 1984 e, apesar de não haver registo da data de saída, sabemos que estava na exposição em Vila Viçosa que inaugurou a 19 de Maio desse ano.

³¹⁷ De 30 de Julho de 1992 a 19 de Novembro de 1993.

³¹⁸ CURVELO Alexandra – *O Instituto José de Figueiredo entre 1965 – 1999*. In AA. VV. – *40 Anos do Instituto José de Figueiredo*. *Op. cit.*, p.125.

O Instituto José de Figueiredo, na década de 90 tutelado pelo Instituto Português de Museus, era assim a instituição a que naturalmente cabia a vertente interventiva em matéria de conservação e restauro do património dos Museus estatais. Nessa mesma década, as grandes exposições temporárias vão acontecendo a um maior ritmo, a começar desde logo pela Europalia 91, esgotando a capacidade de resposta do Instituto: *As intervenções foram sendo adiadas e as obras de arte começaram a ser “preservadas” acumulando-se nas instalações do IJF. Era outra realidade que se começava a viver e este modelo mostrava-se esgotado*³¹⁹. Esta situação determinaria a abertura a uma iniciativa privada qualificada, que entretanto se desenvolvera resultado da regulamentação do ensino da conservação e restauro no país com a constituição dos primeiros cursos superiores de conservação e restauro, em 1989³²⁰. A contratação de trabalhos a empresas privadas, por parte dos museus nacionais, abriu uma nova fase que fica marcada por uma maior independência relativamente ao Instituto José de Figueiredo, mais tarde Instituto Português de Conservação e Restauro³²¹. Cabe ao Instituto, neste novo panorama, promover mecanismos de fiscalização que assegurem a qualidade científica das intervenções, certificando as entidades públicas e privadas que desempenhem actividade de conservação e restauro³²².

É neste contexto que *Mártir cristão* foi entregue, em 2001, a uma empresa privada para ser tratado, e é também nesta lógica descentralizadora que o *Retrato do Conde Athanasius Raczyński*, de Auguste Roquemont, foi intervencionado no Centro de Conservação e Restauro da Universidade Católica do Porto, em 2008.

Nas obras em análise, o percurso que é possível traçar em termos de intervenções de conservação e restauro baseia-se nos relatórios redigidos pelas entidades que desenvolveram essas mesmas intervenções. É, no entanto, evidente que nalguns casos estes tratamentos não terão sido os primeiros: *Cecília* apresentava pelo reverso um remendo; em *Margens do Oise em Auvers (Seine- et-Oise)* é visível a reentelagem³²³ e uma possível limpeza da superfície pictórica; na obra *Mártir cristão*, a grade actual não é a original e são visíveis retoques na camada pictórica³²⁴. Desconhece-se, no entanto, quando e quem terá executado estes tratamentos³²⁵.

³¹⁹ PEREIRA, Mário, *op. cit.*, p. 136.

³²⁰ Em 1989 foi criada a Escola Superior de Conservação e Restauro (DECRETO-LEI n.º 431/89. *Diário da República. I série*, 288, (16-12-1989)) no âmbito do ensino politécnico, vindo a ser desmantelada em 1999, estando actualmente integrada na Universidade Nova de Lisboa. Também nesse ano de 1989 o Instituto Politécnico de Santarém, através da sua Escola Superior de Tecnologia de Tomar é autorizado a conferir o grau de bacharel em Tecnologia em Conservação e Restauro (PORTARIA n.º 623/89. *Diário da República. I série*, 179, (05-08-1989)), actual licenciatura (conservação e restauro), conferida pelo Instituto Politécnico de Tomar.

³²¹ Criado pelo DECRETO-LEI n.º 342/99. *Diário da República. I série-A*, 198, (25-08-1999).

³²² Com a criação do Instituto dos Museus e da Conservação, aprovada pelo DECRETO-LEI n.º 97/2007. *Diário da República. I série*, 63, (29-03-2007), o IPCR é integrado num mesmo Instituto que o Instituto Português de Museus, numa estratégia que visa a concentração de serviços e a afirmação do IMC como organismo de referência tanto na área dos museus como na área da conservação.

³²³ Ver Anexo 10, ficha de obra 6, fig. 118.

³²⁴ Ver anexo 10, ficha de obra 5, 3.3 Outras intervenções anteriores.

³²⁵ Segundo indicações do MNSR, desde que o IJF foi criado, foram lá que as intervenções tiveram lugar. Quanto às obras da Câmara Municipal do Porto, não há informação sobre o que lhes terá acontecido, antes do depósito no MNSR, em 1940, e sobre as que estiveram entregues, até 1932, à Academia Portuense / Escola de Belas-Artes há notícias que referem “intervenções de beneficiação” por pintores da Escola. Desconhece-se,

Também no caso de *Auto-retrato*, do Visconde de Menezes, não foi encontrado qualquer registo de intervenções de conservação e restauro. Embora, numa prova fotográfica dos anos 60/70³²⁶ seja possível ver um rasgão³²⁷ no lado superior esquerdo, onde actualmente, pelo reverso, estão dois remendos³²⁸. Na pintura de Marques de Oliveira, *Um trecho do rio Vizela*, também não foi possível localizar documentação que prove a realização de qualquer tratamento, mas neste caso, não são visíveis sinais que indiquem o contrário. Devemos acreditar que a pintura chegou até aos nossos dias sem qualquer intervenção? Será que o estado de conservação actual da obra, que até é bastante razoável, corresponde ao envelhecimento natural, decorridos mais de cem anos desde a sua realização?

A partir destes casos podemos concluir que o entendimento actual do papel da documentação, enquanto função museológica responsável pela recolha e registo de toda a informação relativa aos objectos e ferramenta essencial ao trabalho dos serviços de um museu, não encontra reflexo nas práticas do passado, mesmo recente, baseadas na descontinuidade, e na falta de critérios metodológicos e orientadores³²⁹. A ausência de documentação ou documentação bastante incompleta em termos de conservação e restauro evidencia, de alguma forma, o papel secundário que lhe foi atribuído no âmbito das actividades do Museu. O estudo dos critérios metodológicos e dos processos de trabalho ressentem-se de todos estes inconvenientes, nomeadamente na insuficiência de registos que permitam a análise do percurso técnico das obras e justificação do seu estado actual. Este carecimento também é notado pela equipa do MNSR:

*A prática da elaboração de relatórios de intervenção com pormenorizada descrição dos métodos e materiais aplicados, acompanhada de alargada reportagem fotográfica das várias etapas de restauro, é bastante recente e só se tornou um procedimento regular a partir do momento em que se passaram a fazer aquisições de serviços a ateliers privados. A ausência destes relatórios não permite fazer uma avaliação comparativa objectiva*³³⁰.

igualmente, o historial de intervenções de conservação e restauro, relativamente às obras de aquisição posterior.

³²⁶ Ver anexo 10, ficha de obra 4, fig. 96.

³²⁷ Ver Glossário.

³²⁸ Ver anexo 8, ficha de obra 4, fig. 98.

³²⁹ Esta situação encontra algum reflexo com o que se passa em contexto internacional. Ségolène Bergeon dá-nos conta da “desordem” com que a documentação das intervenções e restauro têm sido tratadas, em França no último século e acrescenta: *Il ne faut pas se cacher que la rédaction actuelle des comptes rendus de restauration, mettant en jeu des mots complexes et utilisés par les praticiens dans des langues différentes, est difficile et exige des compétences souvent sous-estimées* (BERGEON, Ségolène, *op.*, *cit.*, p.15). Também Scott Schaefer, Conservador no Los Angeles Museum of Art, refere a sua experiência pessoal a propósito da escassez de documentação: *Museums traditionally have not always documented past experiences. We have found this to be the case in a museum as young as this one and in museums on the east coast I have worked in, there has been very little documentation until relatively recently*. Schaefer aponta sobretudo razões que se prendem com o elevado custo dos processos: *particularly photographic documentation is a luxury which very few museums enjoy* (BLACK, Caroline – *Conservation Ethics: an informal interview* [Em linha]. *Waac. Newsletter*. Vol. 6, 3, 1984, pp. 2-10 [consul. 11 Nov. 2008]. Disponível em <http://palimpsest.stanford.edu/waac/wn/wn06/wn06-3/wn06-301.html>).

³³⁰ Ver Anexo 11: Entrevista.

Qualquer intervenção de conservação e restauro representa um momento crítico de interpretação e de releitura da obra de arte e, como tal, o estudo destes processos é necessário pois revelam os pressupostos em que se alicerçaram os critérios dos tratamentos e, implicitamente, os critérios de representação do objecto, nas suas valências estéticas e históricas, nesses mesmos momentos.

Apesar das dificuldades de interpretação, induzidas pela escassa documentação encontrada, é-nos possível analisar algumas linhas de actuação que foram tomadas no tratamento das obras em estudo. Desde logo, fica evidente que a opção por reentelar as pinturas sempre que o suporte têxtil apresentava alguma fragilidade é seguida com bastante frequência. Das cinco pinturas sobre tela tratadas no Instituto José de Figueiredo apenas uma não foi reentelada (*Floresta – Fontainebleau* de Silva Porto). Com a reentelagem, até há pouco tempo atrás, procurava-se simultaneamente a consolidação da camada pictórica e o reforço do suporte, devolvendo-lhe regularidade, tensão e elasticidade. Esta concepção da reentelagem conduziu ao seu desenvolvimento de forma mais ou menos incondicional, tornando-se uma prática a seguir sempre que a camada pictórica apresentava menor coesão ou o suporte estava mais frágil³³¹. Actualmente os conservadores restauradores estão mais conscientes das consequências negativas que o procedimento pode acarretar³³² e limitam-no às situações em que é realmente indispensável, ou seja, quando a tela se apresenta quimicamente fragilizada e incapaz de exercer a sua função de suporte³³³. A evolução tecnológica, no domínio da conservação e restauro, com o aparecimento de novos materiais e métodos de intervenção, permitiu, por outro lado, criar alternativas à reentelagem. Verifica-se já, no caso do *Mártir cristão*, tratamento realizado em 2001 no Atelier Arterestauro, Pintura e Escultura Lda., que este procedimento não foi levado a cabo, sendo o suporte considerado em bom estado apesar de se encontrar muito manchado³³⁴. Também, no *Retrato do Conde Athanasius Raczynski* a opção tomada foi a de resolver os problemas do suporte através da planificação das deformações do suporte por humedecimento e colocação da tela numa mesa de baixa pressão, bem como aplicação de bandas de tensão³³⁵.

³³¹ SCICOLONE, Giovanna C., *op. cit.*, pp. 98-100.

³³² A reentelagem pode acarretar alguns efeitos negativos para a pintura tais como:

- a irreversibilidade de uma eventual alteração estética, devida às interferências entre a tela nova e a tela original;
- alterações físicas, igualmente irreversíveis, que tenham lugar na nova estrutura (pintura reentelada): a pressão e o calor utilizados no processo podem alterar a imagem; a limpeza mecânica do reverso, com abrasão e pressão introduzem *stress* físico à pintura; do conjunto resulta uma alteração de força, tensão e elasticidade.
- aumento considerável do peso e rigidez da pintura;
- a tela original perde a sua função de suporte e quaisquer inscrições ou assinaturas que apresente pelo reverso deixam de ser visíveis.

³³³ *En el congreso de Greenwich (National Maritime Museum, 1974) y en el Congreso de Ottawa (National Gallery de Canadá, 1976), se establecieron con claridad pautas como la diferenciación y la separación entre reentelados y fijados o consolidaciones: todo reentelado tiene aspectos negativos, por lo que solo se debe llevar a cabo en los casos estrictamente necesarios* (VILLARQUIDE, Ana – *La pintura sobre tela II: alteraciones, materiales y tratamientos de restauración*. San Sebastián: Editorial Nerea, 2005, p. 199).

³³⁴ Ver Anexo 10, ficha de obra 5, 3. Intervenções de conservação e restauro.

³³⁵ Ver Anexo 10, ficha de obra 2, 3.2. Tratamento realizado.

Verifica-se igualmente que em todos os casos das pinturas intervencionadas, foram realizadas limpezas com remoção do verniz. Uma análise da documentação fotográfica permite verificar que, na generalidade, a camada de protecção se encontrava bastante amarelecida, não sendo possível determinar se, nestes casos, correspondia ao verniz original colocado pelo artista, ou de outro colocado numa intervenção posterior³³⁶. Embora, no caso do *Mártir cristão* se possa deduzir que o verniz que apresentava antes da intervenção de 2001, não correspondia ao verniz original: este passou para o reverso através dos estalados de envelhecimento³³⁷. A finalidade da limpeza é essencialmente estética e não é essencial à conservação material da obra. Uma pintura pode envelhecer e percorrer vários séculos sob uma ou várias camadas de verniz escurecido sem que daí decorra algum risco para a sua estabilidade física. É sobretudo por uma questão cultural, eminentemente estética, onde se evocam o respeito pela obra e pelo público, que determina a realização deste procedimento. Mas também, e segundo José Manuel Barros García³³⁸, a limpeza é realizada sobretudo com o objectivo de recuperar e preservar informação, num processo de procura de conhecimento sobre a pintura.

Uma certa tradição, largamente implantada, e a realização das intervenções de conservação no âmbito de um calendário de exposições temporárias ou a permanência das obras na exposição do Museu, justificam a realização das limpezas. Limpa-se porque esse é o procedimento corrente e limpa-se, sobretudo, a pensar no olhar do público. Estas limpezas revelariam as cores mais próximas das originais e, supostamente, mais ajustadas ao gosto do público que as contemplaria³³⁹.

Ainda no contexto da análise metodológica das intervenções de conservação e restauro importa verificar que a maioria das pinturas tratadas apresentavam pequenas lacunas³⁴⁰. A partir da documentação fotográfica é possível ver que essas lacunas são muito pequenas, bastante pontuais e restringem-se, na maioria dos casos, às margens da pintura. Ainda assim, optou-se por executar a reintegração pictórica dessas pequenas falhas segundo o método mimético ou ilusionista,³⁴¹ justificável pela pequena dimensão das lacunas. Todavia, não deixa de ser curioso que os responsáveis pelas intervenções, reconhecendo algum grau de perturbação para a leitura da imagem que essas pequenas lacunas poderiam aportar, e

³³⁶ A análise dos vernizes é um tema complexo e difícil de determinar sem instrumentação adequada. Os meios de análise disponíveis, como a cromatografia gasosa com espectrómetro de massa (GC-MS) envolvem elevados custos, bem como uma elevada especialidade dos laboratórios, pelo que nem sempre é fácil a conjugação de factores que conduzam a realização deste tipo de exames.

³³⁷ Ver Anexo 10, ficha de obra 5, fig. 109.

³³⁸ BARROS GARCÍA, José Manuel – *Limpeza de Pinturas: Evaluación de los resultados. R&R – Restauración & Rehabilitación, Revista Internacional del Patrimonio Histórico*, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 65, 2002, p.31.

³³⁹ Ver ponto 2 do Capítulo IV.

³⁴⁰ Refiro-me às seguintes pinturas: *Camponesa da Madalena* de Auguste Roquemont, *Retrato da filha mais velha do Visconde de Menezes - Elisa Wilfrida (3.ª Viscondessa de Menezes)* do Visconde de Menezes, *Mártir cristão* de Joaquim Victorino Ribeiro; *Margens do rio Vizela* de Silva Porto e *Cecília* de Henrique Pousão. Ver anexo 8, fichas de obra 1, 3, 5, 8 e 10, 3.1 Estado de conservação antes do tratamento.

³⁴¹ Ver Glossário (reintegração mimética ou ilusionista).

portanto tendo decidido reintegrá-las, não tenham reconhecido igual efeito produzido pelos extensos estalados que algumas pinturas apresentavam. É o caso de *Retrato da filha mais velha do Visconde de Menezes - Elisa Wilfrida (3.ª Viscondessa de Menezes)*, da *Floresta – Fontainebleau* e *Margens do rio Vizela* de Silva Porto, ou *Cecília* de Henrique Pousão. Nestes casos, os estalados prematuros poderiam ter sido “reintegrados” ligeiramente com um leve retoque das zonas claras no interior das fendas. Este procedimento não foi realizado, o que evidencia uma distinção clara entre as patologias estranhas ao envelhecimento natural da obra e as que naturalmente decorrem da técnica utilizada pelo artista e da passagem do tempo pela matéria.

5. Sobre o estado de conservação e os seus efeitos na interpretação das pinturas

As pinturas em estudo têm todas mais de cem anos de existência. O seu estado de conservação actual resulta dos materiais constituintes e da técnica utilizada pelos artistas, mas também das condições ambientais, do uso e dos tratamentos de conservação e restauro a que têm sido sujeitas ao longo do tempo.

Um dos sinais mais evidentes da antiguidade das pinturas são os estalados. Todas as pinturas estudadas apresentam estalados de envelhecimento e, muitas delas, estalados de secagem que marcam, de forma distinta, a superfície pictórica. Verifica-se que o padrão mais comum é o reticular irregular, presente em todas as obras estudadas, embora outros padrões também se verifiquem, ainda que com menor frequência³⁴².

A pintura *Floresta – Fontainebleau* apresenta uma vasta rede de estalados, destacando-se os estalados de secagem que são mais marcados sobre o lado esquerdo da composição³⁴³. Apresentando uma fissura larga que revela o branco da preparação, esta malha irregular de linhas brancas confere um novo dinamismo à pintura, estranho à intenção do artista. Há, porém, alguns factores, relacionados com a sua localização, que minimizam o efeito perturbador que os estalados poderiam causar. Situados sobre uma densa vegetação e ramagens, as linhas formadas pelos estalados, mimetizam-se, de alguma forma, com os elementos representados. Por outro lado, o peso visual que poderiam assumir no contexto é diminuído por se encontrarem maioritariamente do lado esquerdo da composição. A leitura da profundidade também não é afectada uma vez que estes estalados mais abertos se situam sobre os elementos colocados no primeiro plano.

³⁴² Ver Anexo 3: tipos e padrões de estalados e Anexo 10, fichas de obra, 4. Estado de conservação.

³⁴³ Ver Anexo 10, ficha de obra 7, figs. 127 e 128.

Uma situação muito semelhante é provocada pelos estalados que se encontram em *Trecho do rio Vizela* de Marques de Oliveira. Também, nesta obra, se situam maioritariamente em zonas de grande cromatismo: na vegetação e nas águas do rio³⁴⁴. Por apresentarem formas irregulares e pela sua localização na composição, também neste caso acabam por se imiscuir no tecido figurativo.

Na pintura *Margens do rio Vizela* os estalados formam uma rede de finas fissuras sendo brancas na zona da vegetação e escuras no céu. O aparecimento dos estalados pode neste caso estar relacionada com as características da preparação: pouco homogénea e com variações significativas das quantidades de branco de chumbo e branco de zinco³⁴⁵, com as características da camada pictórica e com a própria técnica de Silva Porto que elabora esta obra com umas pinceladas muito curtas e cruzadas. Os estalados de pincelada verificam-se sobretudo nas zonas mais escuras da vegetação. O efeito resultante é uma superfície pictórica de aspecto áspero que contrasta com a delicadeza da paleta, acentuando a atmosfera enevoadada e inculindo alguma agrestia à representação.

Em *Margens do Oise em Auvers (Seine- et-Oise)*, os estalados não interferem na leitura dos valores atmosféricos mas podem ter alguma interferência na leitura espacial da composição. As marcas da grade³⁴⁶, principalmente das travessas centrais³⁴⁷ podem contribuir para uma aparente divisão da imagem, uma vez que formam uma linha recta que atravessa a pintura ao centro, tanto na horizontal como na vertical. A linha horizontal situando-se na mancha do céu, bastante larga nesta obra, concorre com a linha do horizonte situada um pouco mais abaixo. De certa forma, cria-se uma dupla divisão do espaço da composição: a que é dada pelo artista e a que decorre do processo da alteração da matéria. O estalado em espiral³⁴⁸, próximo do centro da imagem e acima da linha do horizonte, assume um peso particular no contexto, pela sua localização, forma e isolamento num espaço vazio do céu³⁴⁹.

Os três retratos em estudo apresentam diversas formas de estalados que de modo diferenciado se interpõem na leitura da imagem. No caso de *Auto-retrato* do Visconde de Menezes a rede é bastante densa e interfere sobretudo com a parte de baixo da composição que corresponde ao traje e às muitas condecorações do representado³⁵⁰. A extensa rede de fissuras brancas destaca-se sobre o fundo escuro causando um forte contraste com os elementos figurativos e inculindo maior dinâmica à pintura. Estes ritmos, alheios à obra, são incrementados pela diversidade de padrões que os estalados assumem: reticulares irregulares,

³⁴⁴ Ver anexo 10, ficha de obra 9, figs. 144 e 145.

³⁴⁵ CABRAL, João M. Peixoto; RIBEIRO, Isabel; CRUZ António João – *Características técnicas da pintura de Silva Porto. Silva Porto 1850 – 1893, Exposição Comemorativa do Centenário da sua Morte. Op. cit.*, p. 503.

³⁴⁶ Ver Anexo 5: peso visual e estado de conservação da pintura, figs. 41 e 42.

³⁴⁷ Ver Glossário (grade).

³⁴⁸ Ver Anexo 3: tipos e padrões de estalados, fig. 11.

³⁴⁹ Ver Anexo 5: Peso visual e estado de conservação da pintura.

³⁵⁰ Ver Anexo 10, ficha de obra 4, figs. 101 e 102.

radiais, em espiral, na diagonal, e da grade³⁵¹. O dinamismo, assim obtido, contrasta com a fixidez do retrato que se quer uma espécie de momento congelado e imutável. Num sentido mais poético e algo irónico, poderíamos dizer que o tempo se cercou de alguma ironia ao cobrir de estalados, precisamente os mais visíveis, as condecorações com que o Visconde, seguro do seu estatuto, se quis eternizar.

Os estalados desenvolvidos em *Retrato do Conde Athanasius Raczyński* também são mais acentuados na zona inferior da pintura³⁵². Os que têm a forma de espiga de trigo encontram-se junto às mãos e devem-se a pressões de arraste exercidas pelo reverso da tela. Apesar de se verificarem outros tipos de estalados como os reticulares irregulares ou na diagonal, os que se destacam são em forma de crosta com aparência gelatinosa devidos, provavelmente, à utilização de betume ou do pigmento Brun van Dick³⁵³. Este aspecto particular, que não é visível em mais nenhuma das pinturas do mesmo autor expostas no MNSR, desperta com frequência alguma curiosidade e estranheza por parte do público³⁵⁴.

No caso de *Retrato da filha mais velha do Visconde de Menezes - Elisa Wilfrida (3.ª Viscondessa de Menezes)* o aspecto peculiar da pintura também se deve aos materiais e técnica utilizados pelo artista. A superfície pictórica apresenta-se muitíssimo marcada por pregas, dando a sensação que a camada pictórica deslizou sobre uma superfície lisa, ficando com um aspecto arrepanhado³⁵⁵. Este fenómeno deve-se às dificuldades de secagem da camada pictórica provocadas pelo tipo de aglutinante ou aditivos³⁵⁶ que lhe foram adicionados³⁵⁷, ou tempos de secagem incorrectos. O processo de “deslizamento”, sob fortes tensões no interior da estrutura provocou, nalguns pontos, o aparecimento de estalados em forma de crosta que conferem à pintura um aspecto áspero³⁵⁸. A forte textura da superfície reforça a aparência delicada da imagem, contribuindo para a diluição das linhas de contorno e envolvendo a figura feminina numa atmosfera nublada. Este efeito torna-se menos acentuado devido ao verniz brilhante que cobre a superfície, mas que sob uma iluminação artificial dirigida desencadeia a formação de brilhos que impedem que a pintura seja inteiramente vista de frente.

Nos casos anteriores verificou-se que os estalados se destacam principalmente na zona inferior das pinturas, ou nos fundos, e que o rosto dos retratados se mantém menos afectado. Já, no caso de *Cecília*, é precisamente no rosto da rapariga que os estalados se evidenciam³⁵⁹.

³⁵¹ Ver Anexo 3: tipos e padrões de estalados.

³⁵² Ver Anexo 10, ficha de obra 2, figs. 76, 77 e 78.

³⁵³ Esta indicação só poderá ser confirmada através de exames pontuais que identifiquem os constituintes da camada pictórica. Ver ponto 3 do Capítulo I.

³⁵⁴ Esta informação recolhida através dos depoimentos de alguns vigilantes do Museu que em diferentes ocasiões testemunharam a estranheza que este aspecto gelatinoso causava nos visitantes e lamentavam não saber dar resposta sobre a sua causa.

³⁵⁵ Ver Anexo 10, ficha de obra 3, fig. 90.

³⁵⁶ Ver Glossário.

³⁵⁷ NICOLAUS, Knut, *op. cit.*, p. 164.

³⁵⁸ Ver Anexo 10, ficha de obra 10, fig. 91.

³⁵⁹ Ver Anexo 5: peso visual e estado de conservação da pintura, fig. 31 e Anexo 10, ficha de obra 10, fig. 155.

Sendo particularmente profundos do lado esquerdo da face, os estalados insinuam-se na imagem como uma espécie de “rugas” de idade que contrastam com a juventude da representada.

As pinturas *Camponesa da Madalena* e *Mártir cristão* apresentam estalados pouco acentuados que não interferem de forma significativa na interpretação das pinturas.

Considerando que a percepção das imagens se processa por fixações sucessivas e que o observador se detém mais tempo nos elementos que contêm maior informação³⁶⁰, a perturbação causada pelos estalados só assume importância quando estão colocados em zonas de maior interesse. Então, é sobretudo em *Cecília*, que a localização dos estalados que mais se evidenciam pode afectar a leitura da obra. Noutros casos, como *Retrato do Conde Athanasius Raczyński*, *Auto retrato* ou *Retrato da filha mais velha do Visconde de Menezes - Elisa Wilfrida (3.ª Viscondessa de Menezes)* é principalmente a sua profusão, que marca o aspecto geral das obras, colocando-as em situações possíveis de novas interpretações e leituras. Da mesma forma, as pequenas lacunas que a maioria das obras apresenta junto às margens da pintura, provocadas na generalidade pelos movimentos de abrasão³⁶¹ da moldura, por se encontrarem em zonas bastante marginais relativamente ao centro, não são apreendidas pelo espectador.

Algumas obras convidam a uma percepção mais táctil e desafiam à aproximação do visitante. As pinturas menor formato, como são a maior parte destas, permitem desenvolver junto do espectador uma relação mais próxima e conseqüentemente, permitir uma melhor análise e verificação do seu estado físico. Esta aproximação, está no entanto, muito dependente da localização das pinturas dentro do contexto expositivo³⁶². O espaço do Museu apresenta diferentes ritmos marcados pelas diferenças de iluminação e pela modelação dos suportes expositivos. *Camponesa da Madalena*, por exemplo, está inserida numa sequência linear de obras do mesmo autor e colocada de forma mais próxima com a *Varina*³⁶³. Esta disposição promove um diálogo com a obra do lado, que pelas semelhanças de temática e dimensões, passam a ser vistas em conjunto em detrimento de uma análise mais individualizada da obra. Já *Retrato do Conde Athanasius Raczyński*, do mesmo autor, está colocado de frente para a entrada da segunda sala e relativamente isolada na sequência da exposição, conferindo-lhe uma posição de destaque³⁶⁴.

A localização das pinturas dentro do espaço da exposição pode assumir uma importância fundamental na atenção que os visitantes lhes dedicam. As pinturas que aparecem nas primeiras salas são, à partida, analisadas com maior acuidade e à medida que

³⁶⁰ Ver ponto 2.3 do Capítulo III.

³⁶¹ Ver Glossário.

³⁶² Ver Anexo 9: Museu Nacional Soares dos Reis: espaços, fig. 60.

³⁶³ Ver Anexo 10, ficha de obra 1, figs. 64 e 65.

³⁶⁴ Ver anexo 10, ficha de obra 2, fig. 73.

a visita decorre o tempo de concentração vai diminuindo³⁶⁵. É assim natural que os sinais de alteração e da passagem do tempo sobre as obras, sejam mais facilmente percebidos nas pinturas que são apresentadas em primeiro lugar, tornando-se imperceptíveis, a não ser que sejam muito acentuados, à medida que a visita vai decorrendo.

Verificámos que o tempo dispendido pelo visitante diante de uma obra é bastante escasso, muito próximo dos vinte a trinta segundos apontados anteriormente³⁶⁶. Parece assim natural que os pequenos sinais da alteração da matéria, na maioria das obras analisadas, passem despercebidos, uma vez que nesse escasso tempo de observação se preste atenção, sobretudo, aos elementos de maior interesse. O que o espectador vê (e querera ver) é principalmente a imagem e desta, os aspectos considerados fundamentais no contexto da composição pictórica. Nesse tempo de encontro, entre o espectador e a obra, o olhar de perto nem sempre acontece, apesar do trabalho meritório dos Serviços Educativos de incentivo ao duplo olhar convidando os visitantes a verem sucessivamente a pintura ao longe e ao perto³⁶⁷. No caso particular da pintura de Silva Porto verificou-se, todavia, que essa aproximação à materialidade da obra é mais comum. A partir das salas do Naturalismo, de forma geral, os visitantes passam a aproximar-se mais das pinturas para se deterem nos pormenores da pincelada, da textura, da forma e da cor³⁶⁸. Mas também neste caso, não temos nenhuma indicação de que o interesse, ou o objecto de análise, fossem os aspectos relacionados com o estado de conservação das pinturas.

Há que considerar ainda o bom estado de conservação em que as obras, na generalidade, se encontram. As marcas, que de forma mais evidente podiam contribuir para a alteração da leitura das pinturas, foram retiradas ou ocultadas durante os processos de intervenção de conservação e restauro a que as obras foram sujeitas ao longo do tempo. Refiro-me particularmente aos tratamentos dos rasgões, às reintegrações pictóricas das lacunas e às limpezas que removeram, sobretudo, os vernizes bastante alterados que cobriam as pinturas.

³⁶⁵ Esta situação é descrita por Michael Belcher da seguinte forma: *Una vez en la exposición, los visitantes suelen emplear una desproporcionada cantidad de su tiempo de visita cerca de la entrada y, de forma progresiva, disminuye el tiempo que dedica a cada objeto a medida que se acerca a la salida. Esto hecho ya fue observado por Melton (1935), en sus tempranos estudios sobre el comportamiento de los visitantes en el espacio de la exposición, y es generalmente conocido como el efecto de “proximidad de la salida y escalonamiento de la atención”* (BELCHER, Michael, *op. cit.*, p. 138).

³⁶⁶ Ver ponto 5 do Capítulo III.

³⁶⁷ Os Serviços Educativos produziram um folheto de distribuição gratuita com sugestões de exploração do Museu em que, entre outras coisas, convidam o visitante a aproximar-se a afastar-se da obra, experimentando a “dupla distância de observação”. Ver Anexo 12: Sugestões para explorar o Museu de forma pessoal e imaginativa.

³⁶⁸ Esta indicação foi obtida através da conversa com Paula Azeredo e de depoimentos de alguns vigilantes. Esta constatação vem refutar a ideia apontada anteriormente de que a atenção dos visitantes vai diminuindo ao longo da visita, mas antes que essa atenção é ditada pelas características particulares das obras e dos interesses e motivações dos visitantes.

A análise da documentação fotográfica das obras antes das intervenções, permite, no caso concreto da alteração do verniz, identificar a forma como afectava a leitura dos códigos cromáticos e dos valores atmosféricos das imagens. No caso de *Mártir cristão* as diferenças visíveis na cor da túnica antes e depois da limpeza são notórias: ao ser removido o verniz que amarelecia a túnica desvendou-se a brancura do tecido mais próximo dos valores de pureza da pintura religiosa. Já no caso particular das paisagens verifica-se que a alteração do verniz introduziu um novo colorido, quase como que com uma nota onírica e imaginária que envolve as imagens numa bruma amarelecida de fim de tarde ou de Outono. A forma como o amarelecimento do verniz “aquece” os ambientes contrasta com alguma frieza das paisagens francesas registadas por Silva Porto ou sobrepõe uma nova densidade atmosférica à *Camponesa da Madalena*, por exemplo.

Portanto, e pelo que ficou exposto anteriormente, verifica-se que a atenção dos visitantes para as patologias da pintura acontece, sobretudo, quando estas se manifestam de um modo muito marcado e evidente. Nesta situação destacam-se duas pinturas: *Retrato do Conde Athanasius Raczyński*³⁶⁹ e *Cecília*. Na primeira, eram sobretudo os estalados que se distinguiam na superfície pictórica e que causavam perturbação à leitura da imagem. Em *Cecília*, são também os estalados que afectam a percepção dos observadores e, igualmente, o tom esverdeado e escurecido, situado principalmente na zona do rosto, que os visitantes consideram não se tratar da cor natural utilizada pelo pintor, mas sim de um processo estranho de alteração. Mas neste caso, não há dados técnicos que confirmem estas observações, mas antes, a indicação, obtida através de estudos efectuados, que se trata efectivamente da cor aplicada pelo artista e do seu natural envelhecimento³⁷⁰.

³⁶⁹ Situação verificada antes da intervenção de conservação e restauro realizada em Dezembro de 2008 no Centro de Conservação e Restauro da Universidade Católica Portuguesa, no Porto.

³⁷⁰ Informação confirmada junto da Eng.^a Isabel Ribeiro do Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo, onde a obra foi sujeita análises químicas e físicas.

Capítulo VI. APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

1. Reflexão aberta sobre os resultados obtidos

Pelo que ficou exposto anteriormente, podemos concluir que o público se dá conta dos sinais que o tempo foi deixando sobre as superfícies pictóricas, principalmente quando esses sinais se apresentam de um modo bastante marcado. Segundo Elisa Soares, os visitantes alertam, com alguma frequência, *para situações que lhes parecem indiciar degradação nas obras*³⁷¹. Embora, Paula Azeredo, Técnica do Serviço Educativo, tenha uma impressão ligeiramente diferente: o público, na generalidade, não está desperto para esta temática por se tratar de um assunto técnico que não domina e para o qual não está motivado. A grande excepção é, segundo a própria, as pessoas que têm obras em casa, para quem o Museu é o lugar onde vão procurar informações sobre o modo de melhor as conservar. Trata-se de um público muito interessado, mas aparentemente muito restrito. Todavia, se analisarmos o estudo de Pierre Bordieu e Alain Darbel, *L'amour de l'art. Les musées européens et leur public* (1969)³⁷², sobre os frequentadores dos museus de arte nos diversos países europeus, constatamos que se tratam das classes médias e médias altas, com maior poder de compra e maior nível de escolaridade. Assim, somos obrigados a reconhecer que estes resultados ainda registam algum nível de actualidade.

Ainda que não tenha sido possível realizar um estudo aprofundado e rigoroso sobre os públicos³⁷³, os dados fornecidos pelos MNSR³⁷⁴ permitem uma caracterização geral que indica tratar-se, sobretudo, de visitantes locais que se conseguiram fidelizar através de uma programação regular, em particular nas visitas guiadas de Domingo de manhã. O público de fora do Porto é constituído, na generalidade, por investigadores, professores, estudantes e quadros superiores. No ano de 2008 o Museu teve um total de 52 520 visitantes, sendo que um número significativo destes visitantes vem integrado em visitas de grupo, nomeadamente grupos escolares. Comparando este número com a realidade dos outros museus do IMC, verifica-se que o MNSR é o oitavo museu mais visitado, mas bastante distanciado do Museu dos Coches (228 570 visitantes), do Museu de Arqueologia (125 594 visitantes) ou do Museu Monográfico de Conímbriga (96 905 visitantes)³⁷⁵. Também no âmbito local o número de visitantes do Museu não é comparável com os cerca de 400 000 visitantes, registados em 2008, pela Fundação de Serralves³⁷⁶.

³⁷¹ Ver anexo 11: Entrevista.

³⁷² Ver Bibliografia.

³⁷³ Ver ponto 1 do Capítulo V.

³⁷⁴ Estes dados foram fornecidos pela Directora do MNSR – Maria João Vasconcelos, a partir de estudo realizado na exposição temporária: “Rituais de Inverno com Máscaras”, apresentada no início de 2008, estudo acompanhado e orientado por Helena Santos e José Varejão, da Faculdade de Economia da Universidade do Porto. Em fase de análise estão os resultados de duas exposições temporárias e dos visitantes estrangeiros no Verão de 2008. Também a decorrer está a avaliação da exposição “Fábrica de Loiça de Miragaia” e um trabalho sobre o público escolar, em colaboração também com a Faculdade de Economia da UP. As indicações dadas resultam do conhecimento da Dr.ª Maria João Vasconcelos dos resultados destes trabalhos e sobre as suas impressões pessoais, *com todas as reservas que isso merece*. Ver Anexo 11: Entrevista.

³⁷⁵ Dados disponíveis no sítio do IMC: www.ipmuseus.pt.

³⁷⁶ Dados disponíveis em: http://jpn.icicom.up.pt/2008/12/16/serralves_prepara_2009_com_corte_orcamental_de_10.html.

A questão que se mantém transversal dentro deste âmbito de análise diz respeito à importância que o estado de conservação desempenha, como interposição, na relação entre o espectador e a pintura. O contexto museológico, remete para uma dimensão temporal muito própria³⁷⁷, inerente à sua própria organização e competências que se prendem com a preservação e perdurabilidade no tempo dos bens que acolhe. Estas funções que são associadas, desde logo, à ideia de museu, reforçam a sensação de recolhimento, refúgio, auto-suficiência e imunidade às agressões externas. O museu situa-se numa coexistência de tempos, numa tensão nem sempre bem pronunciada, entre a apresentação de obras que remetem para um tempo já passado, mas que se mostram num presente e que se guardam para o futuro.

Para Paula Azeredo, a noção de tempo na obra de arte é passada para o espectador, sobretudo, através de mecanismos inconscientes. Sem dúvida que o reconhecimento do aspecto envelhecido de uma obra, se tornaria manifesto se ao lado desta se colocasse outra, com um aspecto muito distinto, de pintura acabada de fazer. Mas ao contrário, é sobretudo pela aparência geral que as obras apresentam³⁷⁸, pela informação prévia que os visitantes trazem e pela que lhes é fornecida pelo Museu que tomam consciência de que estão na presença de obras antigas, neste caso com mais de cem anos. Segundo a Técnica do Serviço Educativo, o público está à partida informado sobre o período cronológico da obra que tem à frente e, por outro lado, pode sempre ler as tabelas e saber sobre a sua datação. A verificação de uma série de características resultantes do envelhecimento das pinturas é, geralmente, interpretada como natural e não implica necessariamente a perturbação na sua leitura.

As intervenções de restauro são desenvolvidas em nome da interpretação, como facilitadoras da legibilidade. Mas de que legibilidade se trata? Neste ponto, interessa retomar a concepção da obra de arte na sua dupla valência: de um lado, o nível da obra artística, enquanto objecto estético; de outro, o nível do documento histórico, na sua existência material. Intimamente relacionado com o aspecto artístico, quando o estado de conservação afecta a leitura da pintura, altera-se, mais ou menos profundamente, o seu sentido estético. Consequentemente, o diálogo entre o espectador e a obra é afectado. No nível histórico, o estado material, com as suas alterações provocadas pelo tempo e pelos usos, afirmam-se como testemunhos palpáveis do seu percurso. Prosseguimos assim na questão inicial: o que deve prevalecer, o histórico ou o artístico? O que querem os museus mostrar?

A partir da análise das situações referentes ao conjunto das dez pinturas em estudo, podemos concluir que a posição mais frequentemente adoptada tem sido a de privilegiar a dimensão artística em detrimento da histórica. Nas intervenções de conservação e restauro, ao remover-se os vernizes amarelados e ao reintegrar-se pequenas lacunas, revela-se o entendimento de que a obra de arte deve ser apresentada com o aspecto o mais próximo

³⁷⁷ Ver ponto 5 do Capítulo III.

³⁷⁸ Este aspecto geral, tal como foi referido no ponto 2 do Capítulo IV, é assinalado pela pátina, pelos estalados e pela alteração do verniz.

possível do original, sobretudo, pela consideração que a obra merece, enquanto intenção e produção iniciais do autor. Este sentido tem subjacente, igualmente, a adequação dos fins da pintura, e da obra de arte em geral, para fins de fruição estética e de receptividade por parte do público, como referiu Maria João Vasconcelos:

*A motivação para o restauro parte, sem dúvida, do “respeito” pela obra, embora possa ser justificada circunstancialmente pela necessidade da sua apresentação pública. Nesse caso, será determinante a consciência de não ser admissível apresentar ao público uma obra em más condições de conservação.*³⁷⁹

Todavia, o conceito de legibilidade não é objectivo, podendo haver tantas definições quantos os pontos de vista. É possível encontrar níveis de legibilidade tão diferentes segundo a preferência que é dada a leituras históricas, simbólicas ou plásticas³⁸⁰. Remover um verniz, ou reintegrar uma pequena lacuna, para revelar um determinado aspecto da superfície, é intervir na organização pictórica de modo a apresentar uma leitura particular em detrimento de outra. Também não é linear o modo de avaliar quando é que a alteração do estado da matéria pode ser considerada prejudicial para a leitura da pintura e de decidir quando é que essas patologias podem (ou não) ser aceitáveis. Por outro lado, o grupo de profissionais dos museus que trabalham sobre as colecções, possuem formações com pontos em comum, mas muitas vezes dominam diferentes linguagens e perspectivam diferentes prioridades³⁸¹. Conservadores, historiadores da arte, educadores e conservadores-restauradores têm formas diversas de olhar as pinturas e, possivelmente, terão diferentes opiniões do que são alterações e patologias. Daí que, também no momento de definição de prioridades de intervenção de conservação e restauro, estes distintos olhares concorram com diferentes noções de urgência, que podem, ou não, ser coincidentes: há as necessidades impostas pelo calendário das exposições e pelas acções de comunicação e investigação, e há as necessidades ditadas pelo estado de conservação das obras³⁸².

A extensão e os limites das intervenções são, assim, pronunciados por uma série de factores e o critério de legibilidade deverá ser estabelecido por toda uma equipa multidisciplinar envolvida no processo. Não sendo assim, e não havendo documento orientador ou política de conservação curativa³⁸³ os critérios correm o risco de serem subjectivos e variáveis. Esta

³⁷⁹ Ver Anexo 11: Entrevista.

³⁸⁰ STILL, Jean-Sébastien – *Visibilité en peinture, lisibilité en restauration: l’objectif de lisibilité en restauration et ses conséquences sur les peintures*. [Em linha]. 2000 [consul. 10 Jun. 2007]. Disponível em http://membres.lycos.fr/aripa/021201visibilite_lisibilie.pdf.

³⁸¹ ASHLEY-SMITH, Jonathan – *Definitions of damage* [Em linha]. London: Victoria and Albert Museum, 1995 [consul. 12 Nov. 2008]. Disponível em <http://palimpsest.stanford.edu/byauth/ashley-smith/damage.html>

³⁸² A definição de prioridades de conservação e restauro, no MNSR, é estabelecida pelo estado de conservação das obras, pelas ocasiões da sua apresentação ao público e pelas oportunidades de estudo e investigação. O levantamento das necessidades é feito, principalmente pelo técnico responsável pela colecção. Ver anexo 11 – Entrevista.

³⁸³ A Lei Quadro dos Museus Portugueses apenas obriga os museus à definição de princípios e prioridades de conservação preventiva (Lei n.º 47/2004 de 19 de Agosto, Artigo 28.º), sendo omissa qualquer referência quanto à normalização de procedimentos de conservação curativa. No artigo 31.º referente às intervenções de

subjectividade encontrar-se-á em todas as etapas da intervenção de conservação e restauro: no momento de julgar se o estado de conservação interfere com a leitura da imagem; no momento de definir o tratamento e, portanto, a forma de tornar a obra mais “legível”; durante o processo de intervenção, em que a cada circunstância surgem novas informações e é necessário tomar decisões sobre a extensão do tratamento.

Ao afastar-se a pluralidade de profissionais que constituem as equipas dos museus das decisões sobre o aspecto com que as colecções sobre as quais trabalham devem ser apresentadas, entrega-se à subjectividade dos conservadores-restauradores todo o trabalho decisório. Conservadores-restauradores que, no caso do MNSR, não fazem parte da equipa do Museu e que, por isso mesmo, terão maiores dificuldades em interpretar as obras nas suas múltiplas valências. Mas não deixará de ser um trabalho cercado de várias pressões. A quem devem satisfazer? Aos responsáveis do Museu que lhes encomendaram o trabalho, detentores de um conhecimento profundíssimo sobre as obras mas muitas vezes mais distanciados das linguagem tecnicista da conservação e restauro? A um mal definido público que (supostamente) espera obras mais simples de interpretar e que esperará deles o “milagre de resgatar a pintura como ela era”?

Mais consensualmente, é ideia recorrente que a obra depois de intervencionada tenha um aspecto de acordo com a época e com o estilo artístico em que foi produzida. Mas que dados temos nós de como seria esse aspecto? No caso das dez pinturas em análise, apesar terem sido realizadas numa época em que já havia fotografia, não foi possível encontrar documentação fotográfica que testemunhe esse aspecto inicial. Só posterior e não datada. Todavia, mesmo que existisse, tratar-se-ia provavelmente de provas de albumina³⁸⁴ e a alteração que estas espécies fotográficas teriam sofrido ao longo do tempo limitar-nos-iam muito a informação sobre esse aspecto. O que sabemos nós afinal sobre o cromatismo ou sobre o brilho das superfícies pictóricas destas dez pinturas quando acabaram de sair do atelier dos artistas? Será que tinham camada de protecção? Quais as suas características? Com que critérios, então, os conservadores-restauradores decidiram a escolha dos vernizes aplicados nas intervenções já realizadas? O aspecto final da pintura e o seu modo de apresentação será sempre, em

conservação e restauro, estabelecem-se apenas os enquadramentos gerais dessas intervenções: *1º A conservação e o restauro de bens culturais incorporados ou depositados no museu só podem ser realizados por técnicos de qualificação legalmente reconhecida, quer integrem o pessoal do museu, quer sejam especialmente contratados para o efeito. 2º No caso de bens culturais classificados ou em vias de classificação, nos termos do artigo 15.º da Lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro, o projecto de conservação ou de restauro carece de autorização prévia do Instituto Português de Museus. 3º É nulo o contrato celebrado para a conservação ou o restauro de bens culturais incorporados ou depositados em museu que viole os requisitos previstos nos números anteriores. 4º Quando tiverem sido executados trabalhos de conservação ou restauro que impliquem dano irreparável ou destruição de bens culturais incorporados ou depositados em museu é aplicável o regime da responsabilidade solidária previsto no artigo 109.º da Lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro.*

³⁸⁴ O papel de albumina foi o mais utilizado na impressão de negativos de colódio húmido, o processo fotográfico mais utilizado desde 1855. Esta combinação (colódio/albumina) durou cerca de 30 anos, até 1880, tendo o seu uso decaído a partir de 1885, embora o papel albuminado tenha sido fabricado até à década de 1930 (PAVÃO, Luís – *Conservação de colecções de fotografia*. Lisboa : Dinalivro, 1997, p. 33).

certa medida, ditado pelo critério subjectivo do conservador-restaurador, tal como afirmou Ségolène Bergeon: *On peut même dire que le restaurateur est le responsable des formes de notre musée imaginaire*³⁸⁵.

O código de ética³⁸⁶ a que a que os profissionais de conservação e restauro estão obrigados estabelece os limites e as condições a verificar no exercício da profissão. O conservador-restaurador não deve ser um artista criativo uma vez que o seu gosto pessoal pode entrar em concorrência com o original, traindo a autenticidade da obra. Todavia, qualquer intervenção numa pintura, por mais neutra e objectiva que seja (ou que pretenda ser), comportará sempre modificações estéticas na obra. Um exemplo que podemos retirar a partir dos casos estudados e onde se vê demonstrada a alteração de critérios de intervenção é o do *Retrato do Conde Atanasius Raczinsky*. Se no passado, noutras pinturas, a opção passou por reintegrar apenas as pequenas lacunas e as marcas de abrasão, assumindo os estalados como alteração natural decorrente das técnicas e materiais utilizadas pelos artistas e pela passagem do tempo sobre as obras, nesta pintura de Auguste Roquemont, a opção foi de retocar os estalados. Nesta mudança de posição vê-se reflectida, mais do que o gosto pessoal dos responsáveis pela intervenção de conservação e restauro, o entendimento de que estes estalados interferiam na leitura da obra. Havia, como pudemos constatar, a clara consciência de que o público tinha a percepção destas patologias, chamando com frequência a atenção para o estado de conservação da obra³⁸⁷, de modo que estes estalados estavam a assumir um protagonismo indesejável relativamente à imagem criada pelo artista. Mas também desta intervenção, perfeitamente justificada, e sem que tivesse havido lugar a qualquer acto criativo por parte do conservador-restaurador que desenvolveu o tratamento, decorreu uma mudança significativa no aspecto da pintura³⁸⁸.

Assim, poderíamos dizer que as intervenções de conservação e restauro introduzem os critérios actuais e reinterpretem as obras segundo os parâmetros estéticos e culturais de cada momento³⁸⁹. Para legitimar estas intervenções é necessário, portanto, dotá-las de um corpo teórico sólido. Neste caso, para além das imposições técnicas ditas pela obra, há toda uma estrutura de compromissos culturais, onde o princípio de transparência perante o público se inclui.

³⁸⁵ BERGEON, Ségolène – *Politique de restauration du patrimoine: urgences et contingence*. *Journal of Film Preservation*. Bruxelles: Fédération International des Archives du Film, 58-59, 1999, p. 9.

³⁸⁶ Ver Anexo13: Código de Ética Profissional do Conservador-Restaurador (ECCO).

³⁸⁷ Ver Anexo 11: Entrevista.

³⁸⁸ Ver Anexo 10, ficha de obra 2, 3. Intervenções de conservação e restauro.

³⁸⁹ A este propósito vejam-se as afirmações proferidas por Beck e Daley: *Los restauradores de hoy están impregnados del colorismo posimpresionista y las superficies planas del arte abstracto y posmoderno*. [...] *Ni siquiera con la mejor voluntad del mundo y con una actitud plenamente coherente puede un restaurador mostrar neutralidad ante la obra de otra persona, perteneciente a otra cultura y situada en otra época histórica* (Beck e Daley cit. por SANTA OLALLA TOVAR, Miguel; LÓPEZ RODRÍGUEZ, Ivan – *Una propuesta teórica: restauración, hermenéutica y filosofía*. *Pátina*. Madrid: Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid, 13-14, 2006, p. 183).

2. Perspectivas de actuação

O Museu Nacional de Soares dos Reis, tal como outros museus nacionais, encontra-se financeiramente dependente da instituição central que o tutela – o Instituto dos Museus e da Conservação. Conta com orçamento anual privativo, dotado de verbas atribuídas pelo IMC, que arrecada e gere as “receitas próprias”, e a quem cabe o controlo da própria execução orçamental³⁹⁰. Este orçamento anual é estabelecido com base nos gastos correntes e no programa de actividades definido pelo Museu. Não existe um orçamento específico para as intervenções de conservação e restauro. Anualmente é realizado um plano de intervenções com a indicação das prioridades, determinadas tanto pelos programas de actividades internas ou externas, como pela urgência ditada pelo estado de conservação das peças. É com base neste plano que se estabelece uma dotação orçamental, que poderá, ou não, corresponder à totalidade das necessidades indicadas. No caso das intervenções previstas no âmbito de projectos que tenham orçamentos específicos, estes trabalhos estão incluídos nos respectivos orçamentos³⁹¹.

Como vimos, a partir do conjunto das dez pinturas em estudo, as motivações das intervenções de conservação e restauro foram efectivamente o seu estado de conservação, mas também exposições temporárias, abertura de salas do Museu ou o aproveitar da oportunidade oferecida pela situação de empréstimo. Assim, e uma vez que não há um orçamento específico para tratamentos de conservação e restauro, uma parte destas intervenções foram programadas no contexto da apresentação das obras ao público. Neste âmbito, surgem as situações em que as intervenções são financiadas pela entidade promotora da exposição, em contrapartida pelo empréstimo de uma obra pelo Museu. Foi o caso da intervenção realizada no *Retrato do Conde Atanasius Raczyński*, emprestada ao Museu do Douro para integrar a exposição *Barão de Forrester. Razão e Sentimento, uma História do Douro (1831-1861)*, inaugurada a 20 de Dezembro de 2008 e patente até 31 de Outubro de 2009.

O MNSR possui oficina de conservação e restauro, mas não está equipada e não conta com qualquer conservador-restaurador no respectivo quadro de pessoal. Na situação actual, o Museu socorre-se do Departamento de Conservação e Restauro do IMC ou recorre à aquisição de serviços, sendo que os projectos de conservação e restauro são sujeitos à aprovação orçamental por parte da tutela. Desta forma não se estabelecem vínculos efectivos entre os técnicos que realizam as intervenções e o Museu, o que implica a descontinuidade do tratamento do acervo e o desconhecimento das colecções por parte desses técnicos, com todas as implicações que isso acarreta.

³⁹⁰ SERRA, Filipe Mascarenhas – *Práticas de gestão nos museus portugueses*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2007, p. 131.

³⁹¹ Ver anexo 11: Entrevista.

Por tudo o atrás vem sendo exposto é já possível estabelecer a ideia de que conservar e restaurar implica interpretar, decidir, investir em meios financeiros e humanos, e implica uma vontade de planificação a curto, médio e longo prazo. Como tal, é neste enquadramento que a intenção de dotar a oficina de conservação e restauro de meios materiais e humanos se apresenta como uma necessidade que importa defender. Uma intenção que é manifestada por Maria João Vasconcelos:

Em relação às colecções que têm mais peso no conjunto, considerando agora a pintura, é nossa intenção equipar uma oficina no Museu de forma que seja possível, com a presença de um Técnico Superior de Conservação e Restauro, e com colaboração externa, tratar da colecção do Museu e apoiar a formação de novos técnicos³⁹².

Os objectivos da oficina de conservação e restauro passam, sobretudo, por dar resposta aos problemas mais proeminentes ditados pelo estado crítico em que se encontra parte do acervo e de desenvolver um *trabalho continuado de conservação e restauro das obras*³⁹³. No entanto, parece-me que não seria demasiado ambicioso considerar-se a possibilidade desta oficina, devidamente dotada de meios materiais e humanos, se afirmar como centro de investigação, contribuindo para um maior conhecimento das colecções. Este núcleo de “produção de saber”, voltado para o exterior, poder-se-ia desenvolver a partir do estabelecimento de protocolos, intercâmbios, ou outras formas de colaboração com diferentes instituições, nomeadamente, centros de investigação e universidades.

Considerando a relevância das suas colecções e a sua importância histórica, o MNSR afirma-se como museu de abrangência nacional que pode exercer uma relevante intervenção no tecido museológico regional. O facto de se tratar de um dos museus nacionais, de referência no norte do país, situa-o numa posição privilegiada para se afirmar como um pólo dinamizador e modelo das boas práticas museológicas, a quem caberia dar apoio a outras instituições, dentro deste contexto local, e numa lógica descentralizadora. O programas de actividade poderiam ser pensados a partir dessa partilha positiva, em função dos meios e das necessidades. Assim, e uma vez reunidas as condições no MNSR, também essa assistência se poderia estender para os domínios da conservação e restauro.

Por outro lado, é de reconhecer que as políticas de conservação nos museus portugueses têm vido a modificar-se nos últimos anos. O reconhecimento crescente que é dado, nomeadamente às práticas de conservação preventiva³⁹⁴, é um sinal claro dessa transformação. Na Lei-Quadro dos Museus Portugueses a conservação é confirmada como uma função museológica obrigatória e são estabelecidas as principais directrizes a estabelecer para garantir as condições adequadas de conservação aos bens culturais incorporados nos

³⁹² Ver Anexo 11: Entrevista.

³⁹³ Ver Anexo 11: Entrevista.

³⁹⁴ Ver Glossário.

museus³⁹⁵. No entanto e, como reconhece Clara Camacho,

*Se a importância da conservação preventiva dos bens culturais incorporados nos museus é crescentemente reconhecida pelos directores, técnicos e profissionais das instituições museológicas portuguesas, já as práticas que lhe estão associadas apresentam variações muito significativas. Com efeito, nos museus, o exercício regular das acções que ajudam a evitar a degradação dos bens culturais é variável, consoante o grau dos conhecimentos técnicos em presença mais do que em consequência das condições e dos meios disponíveis*³⁹⁶.

Esta ausência de conhecimentos técnicos detectada reside sobretudo porque a figura do conservador-restaurador ainda não está estabelecida nas equipas dos museus³⁹⁷. Este motivo prende-se com variadíssimas razões, entre outras, dada a recente afirmação da profissão e, embora haja um reconhecimento crescente dessa necessidade por parte dos directores e profissionais de museus, como prova a afirmação da directora do MNSR, são notórias a ausência de meios e as dificuldades em aprovar alterações aos quadros de pessoal.

Subjacente a toda esta questão, está a importância que a interdisciplinaridade deve assumir no contexto das práticas museológicas. Particularmente, os projectos de conservação e restauro podem afirmar-se como excelentes oportunidades para desenvolver, para além das intervenções, em si mesmas, uma vasta investigação onde se inclui o estudo laboratorial, de apoio à conservação e à investigação noutros domínios, em particular, o da história da arte, bem como, o estudo analítico e documental apoiado na fortuna crítica das obras. Ou seja, uma abertura entre valências conducente à produção de um trabalho mais apoiado e optimizado na aplicação de conteúdos.

Considerando a complexidade e alguma subjectividade, tanto do ponto de vista técnico como do ponto de vista cultural³⁹⁸, que envolve o trabalho de conservação e restauro, seria fundamental que as decisões reflectissem a colegialidade indispensável. Como refere Ségolene Bergeon:

*[...] un dialogue clair, libre et constructif doit être mis en oeuvre; notre ère n'est plus celle du diktat, de l'historien qui dominerait mal les problèmes techniques, ni du spécialiste qui ne prendrait pas en considération les aspects historiques et esthétiques en relation avec les conditions d'exposition de œuvre (type du musée, variétés d'encadrement)*³⁹⁹.

³⁹⁵ Lei Quadro dos Museus Portugueses (Lei n.º 47/2004 de 19 de Agosto), Artigos 27.º ao 31.º.

³⁹⁶ CAMACHO, Clara (coord.) – *Plano de conservação preventiva : bases orientadoras, normas e procedimentos. Temas de Museologia*. Lisboa: Ministério da Cultura, Instituto dos Museus e da Conservação, 2007, p. 5.

³⁹⁷ O conservador-restaurador, pela especificidade da sua formação é o profissional mais habilitado, não só a avaliar e a interpretar situações concretas, a estabelecer a avaliação de riscos, bem como a implementar todo o conjunto de normas e procedimentos de modo a estabelecer cuidados continuados nos bens culturais. No diploma legal das carreiras de museologia e de conservação e restauro (DECRETO-LEI n.º 55/2001. *Diário da República*. I série. 39, (15-02-2001), o conteúdo funcional do conservador-restaurador é estabelecido da seguinte forma: *Investiga, utiliza e adapta métodos laboratoriais e processos técnico-científicos, a fim de diagnosticar, definir, coordenar e executar acções de conservação preventiva bem como realizar intervenções curativas de conservação e restauro do património cultural*.

³⁹⁸ Este assunto foi tratado no ponto anterior.

³⁹⁹ BERGEON, Ségolène, *op. cit.*, p. 14.

Um diálogo que, como sabemos, nem sempre é fácil devido às diferentes linguagens dominadas pelos vários profissionais das áreas envolvidas neste processo. Sobre o eventual distanciamento, entre a área e das ciências das humanidades, John Leighton refere uma publicação recente que conclui que a maioria dos historiadores da arte acham os estudos técnicos das obras *demasiado complicados e têm preferido ignorá-los*⁴⁰⁰. Uma conclusão semelhante chegou Frederico Henriques:

[...] em Portugal, hoje em dia, ainda subsiste um comportamento bastante afastado da obra de arte por parte de alguns historiadores de arte/curadores/conservadores. Os estudos técnicos de pintura não são uma realidade corrente, privilegiando-se muitas vezes os valores iconográficos e iconológicos em detrimento da materialidade da obra. À medida que são efectuadas intervenções de conservação e restauro, é que se tem feito realçar, e dado a conhecer, esses aspectos materiais da obra⁴⁰¹.

Todavia, há todo um conjunto de investigações publicadas que nos permitem concluir que esta é uma tendência que tem vindo a ser continuamente invertida. Desde logo, o estudo técnico da obra de Silva Porto, de 1993, e que constitui, talvez, no nosso país, o primeiro grande exemplo de um trabalho interdisciplinar, com a demonstração evidente das vantagens da aplicação das ciências ao serviço da história da arte e da conservação. Outro destaque particular para o recente projecto de investigação da pintura de Henrique Pousão, centrado na caracterização técnica e material da sua obra. Igualmente composto por uma equipa de especialistas em diferentes áreas, este projecto incidiu sobre vinte e três pinturas pertencentes à colecção do MNSR.

A lista de exemplos, meramente indicativa, pode continuar com o estudo técnico e científico da pintura de Mário Eloy, publicado no catálogo da exposição retrospectiva dedicada ao artista, em 1996, no Museu do Chiado ou, do mesmo museu, o estudo dos aspectos técnicos e da conservação das obras de Joaquim Rodrigo incluído no Catálogo Raisonné de 1999⁴⁰². Igualmente, no mesmo contexto, a publicação no Catálogo Raisonné de

⁴⁰⁰ LEIGHTON, John – *Taking a closer look: art historians, restorers and scientists*. In HERMENS, Erma (ed.) – *Looking through paintings: the study of painting techniques and materials in support of art historical research*. London: de Prom, Archetype Publications, 1998, p. 29.

⁴⁰¹ HENRIQUES, Frederico – *Comentários a um artigo científico: «Chemistry and conservation : changes in perception and practice at the National Gallery, London»* [Em linha]. 2007 [consul. 22 Jan. 2009]. Disponível em http://paintingconservator.blogspot.com/2007_03_01_archive.html.

⁴⁰² Sobre estes dois estudos veja-se, quanto ao primeiro, o reconhecimento da sua importância expressada por Raquel Henriques da Silva: *Numa fase avançada do trabalho, quando já se procedia à limpeza e eventual restauro das peças para exposição, surgiu, da parte do Instituto José de Figueiredo, na pessoa da sua directora, Anapaula Abrantes, e de António João Cruz, o desejo de colaborar connosco, em relação ao estudo técnico e científico da pintura de Eloy. O resultado é o notável artigo assinado pelo último que, além de uma caracterização das superfícies e matérias utilizadas pelo pintor, permitiu confirmar elementos do historial de algumas peças e só não se alargou a uma amostragem mais significativa por falta de tempo e impossibilidade de empréstimo de obras pertencentes a particulares (Mário Eloy: Exposição retrospectiva*. Lisboa: Instituto Português de Museus, Museu do Chiado, 1996, p. 18). No segundo, é de assinalar o admirável texto de Agnès le Gac, onde são expostas não só as questões relacionadas com a materialidade das obras de Joaquim Rodrigo, mas sobretudo as questões da sua conservação e os processos que as legitimam, ficando expresso o reconhecimento da importância da comissão interdisciplinar, constituída para reflectir sobre as mesmas (GAC, Agnès le – *As dificuldades inerentes à conservação da obra de Joaquim Rodrigo*. In *Joaquim Rodrigo – Catálogo Raisonné*. Lisboa: Instituto Português de Museus, Museu do Chiado, 1999, pp. 89-117).

Amadeu de Souza-Cardoso, de 2008, do estudo dos materiais e técnicas deste autor⁴⁰³. Através deste elencar de exemplos, que não é de todo exaustivo⁴⁰⁴, o que se verifica é uma orientação crescente para o reconhecimento da importância dos estudos técnicos e científicos no apoio à investigação desenvolvida em contexto museológico. Mas embora, essas necessidades e utilidades sejam confirmadas, continuam a faltar, muitas vezes, meios técnicos e financeiros para as desenvolver.

Reunir os profissionais responsáveis pela investigação, conservação e comunicação das colecções, resulta, muitas vezes, em experiências proveitosas e com resultados assinaláveis. Um exemplo do sucesso dessas práticas é-nos contado na primeira pessoa, por John Leighton, enquanto curador da colecção de pintura do século XIX da National Gallery. Segundo ele, no seu contexto profissional, a colaboração entre o historiador da arte, o conservador-restaurador e o cientista é considerada norma em vez de excepção⁴⁰⁵. Esta tradição interdisciplinar teve como resultado mais mediático uma série de exposições intituladas *Art in the Making*: técnicas de Rembrandt (1988); pintores italianos antes de 1400 (1989); impressionismo (1990); desenho subjacente em pinturas do Renascimento (2002); técnicas de Degas (2004). Para John Leighton, estas exposições tiveram grande aceitação por parte do público que [...] *certainly enjoyed the detailed descriptions of pigments, the journeys through complex paint layers and the insights of pigments, the journeys through complex paint layers and the insights made possible by x-radiographs and infra-red reflectogram*⁴⁰⁶.

Ainda, no contexto internacional, Segolène Bérgeon indica outros exemplos deste género de exposições, excepcionais pelo princípio da interdisciplinaridade e assinaláveis, uma vez que exigem uma infra-estrutura raramente existente: *Firenze restaura*, em Florença, em 1972; *Sauver l'Art*, em Genève, em 1982; *Restaureringsbilleder*, em Copenhaga, em 1984; *Comprendre, Sauver, Restaurer*, em Avignon, em 1976, reposta em Paris, em 1978; *La restauration des peintures*, no Louvre, em 1980, e em Dijon, no Musée Magnin, em 1983; *Science et Technique au secours de l'Art*, em Paris, no Palais de la Légion d'Honneur, em 1986⁴⁰⁷. Estas referências permitem constatar a importância com que se assume, já nas décadas de setenta e oitenta, no estrangeiro, no âmbito da comunicação com o público, as questões da materialidade da obra e da conservação e restauro.

⁴⁰³ Este estudo resultou de uma parceria entre o Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão e o Núcleo de Conservação e Restauro da FCT – UNL, e dos seus Laboratórios, o Laboratório Científico e o Laboratório de Pintura.

⁴⁰⁴ Referi apenas alguns exemplos de projectos de investigação técnica e material, em pintura, e no âmbito do trabalho em museus. Todavia, muitos outros se têm vindo a realizar, por instituições como o IPPAR, actual IGESPAR, pelo IPCR, actual IMC, ou no âmbito de estudos académicos desenvolvidos em universidades e politécnicos.

⁴⁰⁵ LEIGHTON, John, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁰⁶ *Idem, ibidem.*

⁴⁰⁷ BERGEON, Ségolène – «*Science et patience*» ou la restauration des peintures. *Op. cit.*, pp. 260-261.

No contexto português, é o Instituto José de Figueiredo que desempenha o papel de pioneiro nesta matéria, com exposições que dão conta dos trabalhos que ia desenvolvendo, como foi o caso de *Conservação e Restauro no Instituto J. de Figueiredo*, em 1987. Mais recentemente, constata-se que este tipo de iniciativas são cada vez mais comuns e, só para citar alguns exemplos, veja-se o caso da exposição *Conservar é conhecer* que apresentou, em 2005, os trabalhos de conservação e restauro nas colecções do Museu Nacional Machado de Castro. Também nesse ano, o Município de Leiria exibiu uma exposição de pintura restaurada do século XVI ao século XVIII, intitulada *A nova vida das imagens*. E, em 2008, a exposição *Olhar de perto: os Primitivos Flamengos do Museu de Évora*, patente no Museu Nacional de Arte Antiga apresentava imagens da vastíssima pesquisa efectuada através de análises químicas e exames físicos, executados num conjunto de dezanove pinturas flamengas provenientes da Sé de Évora, bem como informação referente ao seu tratamento de conservação e restauro. É de sublinhar que esta exposição esteve entre as mais visitadas no ano de 2008, o que sugere que esta temática suscita amplamente o interesse do público.

Independentemente do sucesso obtido por estas exposições, verifica-se, contudo que, pela sua natureza, estes projectos podem resultar melhor enquanto publicações. Por um lado, o material resultante do trabalho de investigação pode tornar-se demasiado complicado para ser transposto para texto de parede ou tabelas, por outro lado, há algumas dúvidas de que a maioria dos visitantes estejam habilitados a interpretar grande parte da informação. Como tal, o catálogo destas exposições afirma-se como um instrumento fundamental, não só de apoio, mas de complementaridade, pois permite aprofundar, esclarecer e informar com maior acuidade. Ainda, os catálogos das exposições são testemunhos que permanecem, são a memória mais completa dos acontecimentos e instrumentos vitais de investigação⁴⁰⁸.

Conduzidos pela aproximação entre a ciência e arte, e proporcionando a caracterização geral dos materiais e das técnicas, este tipo de iniciativas proporcionam uma outra visão da obra de arte que enriquece e complementa a que é habitualmente dada pela história e crítica da arte. Ao mesmo tempo que estes projectos de investigação e análise permitem o esclarecimento de problemas concretos, relacionados, por exemplo, com questões de datação e autenticidade, também proporcionam o alargamento da informação sobre o historial das obras que passa a ser possível disponibilizar ao público. Contrariamente ao tradicional fechamento dos museus que tem nas práticas internas um dos grandes objectivos, estes trabalhos tem vido

⁴⁰⁸ Esta ideia dos catálogos enquanto “memória” é refutada por José Luís Porfírio, a favor de um sentido de complementaridade que os ensaios e estudos diversos neles contidos oferecem às exposições: *Tais saberes podem ser essenciais, podem ser acessórios, podem esclarecer, no todo ou em parte, os objectos, ou completá-los mas, na esmagadora maioria dos casos não esclarecem a exposição, são outra coisa, i. e. outro discurso, são até, nos melhores casos, uma ciência que se substitui a uma prática, ou mesmo a uma arte (a da exposição) são um complemento ou um acrescento mas... NÃO SÃO O QUE FICA, são uma peça no processo do saber, são o que continua, mas, a maior parte das vezes, não têm a ver com esse diálogo de corpos, visão, entendimento e sensibilidade que é uma exposição* (PORFÍRIO, José Luís – *Presença e memória. Lugar em Aberto. Revista da APOM*. Lisboa: Edição APOM, 1, I série, 2003, p. 21).

a ser cada vez mais divulgados. Isto vai de encontro à ideia de que o público tem direito a uma informação mais ampla e especializada sobre um património que também lhe pertence. Ségolène Bergeon afirma mesmo que [...] *le secret doit être banni non seulement pour une raison technique, [...] mais de plus pour une raison morale, par respect du public qui a droit à la connaissance*⁴⁰⁹. Se no passado as instituições se mantinham geralmente impermeáveis para o exterior, sendo escassos os trabalhos de investigação publicados, a tendência actual, contrária a esse hermetismo, é no sentido da divulgação, evidenciando a renovação dos museus pela aposta na intensificação das relações com o público e no estabelecimento da sua dimensão pedagógica.

Este entusiasmo quanto a relevância da difusão dos aspectos da materialidade da obra de arte, obriga-me, porém, a uma pequena interrogação: qual a relação que se estabelece entre o público e a obra de arte, assim revelada? Algumas vozes mais críticas condenam este tipo de iniciativas com o argumento de que ao apresentar deste modo as pinturas, se diminui a apreciação estética e, simultaneamente, se retira às obras de arte a sua magia, reduzindo o mistério da sua criação à banalidade dos seus constituintes materiais⁴¹⁰. Por outro lado, nos museus de arte, particularmente naqueles que ainda não foram massificados, parece reviver-se, de alguma forma, os valores de aura, do sagrado e do silêncio, daquilo que é para se ver à distância e com “respeito”. Territórios da contemplação, marcados por um discurso celebratório, herdado do museu tradicional, inibem o público à aproximação à obra e ao olhar táctil de que se falou anteriormente. Nessa perspectiva, também o tempo e os sinais da sua passagem sob as superfícies pictóricas deviam permanecer silenciadas no espaço do museu como nos dá conta Brien O’Dorothy:

*Sem sombras, branco, limpo, artificial – o recinto é consagrado à tecnologia da estética. Montam-se, penduram-se e espalham-se obras de arte para estudo. Suas superfícies imaculadas são intocadas pelo tempo e pelas suas vicissitudes. A arte existe numa espécie de eternidade de exposição e, embora haja muitos “períodos” [...] não existe tempo*⁴¹¹.

Centrados na dimensão icónica e estética das imagens, os discursos deixavam de lado os efeitos, as marcas e os sinais da passagem do tempo pela matéria que, por sua vez, iam sendo escondidos ou apagados pelas várias intervenções de restauro. Na minha opinião, os museus de arte, particularmente os que apresentam pintura, ao contrário de outros museus como os de arqueologia, por exemplo, têm mais dificuldades em assumir a alteração das suas obras. O nossa forma de ver pintura exige que as imagens se mantenham perfeitas e intactas e é assim que os museus geralmente as apresentam⁴¹².

⁴⁰⁹ BERGEON, Ségolene, *op. cit.*, pp. 260.

⁴¹⁰ LEIGHTON, John, *op. cit.*, p. 30.

⁴¹¹ O’DOHERTY, Brian – *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 4.

⁴¹² Este assunto foi abordado no ponto 2 do Capítulo IV.

Então porquê introduzir a materialidade e a sua alteração no discurso comunicativo do museu? Não se estará, de facto, a por em causa a leitura estética das obras e a destituí-las de fascínio? Não se estará a revelar “segredos” que é suposto ficarem encobertos sob as camadas de tintas e sob o véu de pátina deixada pelo tempo? Sob influência crescente da arte contemporânea e do seu lugar de destaque que vem ocupando nos museus, vai-se perdendo esse sentido consagratório e aurático da obra de arte que distancia ao mesmo tempo que fascina. Talvez seja a oportunidade de olharmos para as obras do passado com um olhar renovado, que inclua a sua materialidade como expressão e os sinais da passagem do tempo sobre ela. Pessoalmente, acredito que a introdução de novas perspectivas de olhar a obra de arte, a começar pelos seus aspectos materiais e técnicos, não retira importância à imagem, mas antes, pode constituir um meio eficaz para uma maior aproximação e identificação com as obras. E o mesmo se passará com os aspectos da alteração que assinalam a passagem do tempo sobre as superfícies pictóricas, como afirmaram Juan Carlos Barbero Encinas e Lucía Matinez Valverde:

[...] *las obras que recuperamos del pasado no siempre están completas y a través de sus alteraciones materiales, de sus mutilaciones, encontramos nuevos elementos de referencia que se constituyen en caracteres immanentes del significado cultural que las define. La contingencia expresada en su deterioro, antes que representar un distanciamiento supone una ocasión de acercamiento a la obra y puede constituir su primer atractivo. La mutilación del objeto no es entendida como elemento accesorio en su lectura sino que se convierte en una de sus posibilidades expresivas*⁴¹³.

Que histórias nos contam os estalados? Porque é que os estalados nas obras de Silva Porto se situam em determinadas zonas? Porque é que *Retrato da filha mais velha do Visconde de Menezes - Elisa Wilfrida (3.ª Viscondessa de Menezes)* tem aquele aspecto enrugado? Porque é que aparecem uns pontos negros com aspecto gelatinoso no *Retrato do Conde Athanasius Raczyński*? Será que responder a estas perguntas nos afasta das obras? Passaremos a admirá-las menos? Ou, pelo contrário, desenvolveremos novas relações de proximidade ou de cumplicidade com as pinturas?

Trata-se, enfim, do desenvolvimento de práticas e processos que conduzam à reflexão crítica sobre a matéria e sobre sua alteração ao longo do tempo. Afinal, como afirmou Joaquim Pais de Brito *foi esta materialidade dos objectos guardados pelo museu que, esteve na origem do modo como este foi pensado enquanto espaço tecnologicamente apetrechado para os guardar e preservar* [...] ⁴¹⁴ e é este protagonismo da dimensão física do objecto que está na base das várias funções museais. Por outro lado, o conhecimento da história material das obras pode ser tão validamente transmitida como o percurso histórico ou as condições sociais e estéticas de criação da pintura porque são discursos que se complementam e se fundem. Como é que o artista escolheu o suporte para pintar? A tinta saiu de tubos ou o pintor preparou as suas próprias cores? Onde pintou? A que velocidade? Encontrar respostas para estas perguntas,

⁴¹³ BARBERO ENCINAS, Juan Carlos e MARTÍNEZ VALVERDE, Lucía, *op. cit.*, p. 30.

⁴¹⁴ BRITO, Joaquim Pais de – *O Museu, Muitas Coisas. Revista de Museologia. Museos y museología en Portugal. Una ruta ibérica para el futuro.* (textos em português). Madrid: Asociación Española de Museólogos, 2000, p. 8.

particularmente na pintura do século XIX, pode-se revelar num extraordinário momento de descoberta, dadas as inovações materiais e técnicas próprias desse período histórico.

Sabemos que é papel do museu lançar desafios, ousar, trilhar novos caminhos e novas abordagens. Enquanto instituições multidimensionais e com uma inerente função social, os museus detêm uma enorme capacidade de trazer conhecimento ao público e de enriquecer várias facetas da experiência humana. Como espaços de reflexão e de exploração, os museus oferecem oportunidades para a aprendizagem intelectual e emocional, que pode empreender-se através de uma grande variedade de formas. Para além dos processos ou as estratégias de comunicação já referidas, como exposições e publicações, outras podem ser postas em prática, como programas de visitas temáticas orientadas ou através de áudio-guia a partir de um percurso e de uma selecção de obras previamente estabelecido e trabalhado através de uma equipa multidisciplinar. Outra sugestão mais simples passa pela inclusão dos aspectos da materialidade das obras em tabelas desenvolvidas, ideia aliás que o próprio MNSR está em vias de viabilizar⁴¹⁵. Também os “bastidores”, onde se incluem as reservas e a oficina de conservação e restauro podem ser abertos ao público, a partir de projectos bem planeados de modo a preparar percursos seguros tanto para as obras como para os visitantes⁴¹⁶. É uma oportunidade para desenvolver uma pedagogia aberta que aborde as causas e as consequências da alteração da matéria, bem como as fases de trabalho de conservação e as medidas preventivas implementadas.

Com projectos desta natureza pretende-se numa perspectiva mais ampla sensibilizar e educar para a conservação. A forma mais eficiente de protecção é a da prevenção dos danos, e tal não se deve realizar apenas sobre a intervenção directa sobre os objectos, mas sobretudo através da sensibilização e da responsabilização de todos. Porque prevenir significa, também, informar o público que as obras são frágeis, que podem desaparecer e que, portanto, necessitam de particular atenção. O papel social do museu pode passar por procurar uma atitude mais consciencializadora e cívica de todos a partir do contacto directo com as colecções que alberga. Porque há em todos nós uma atitude de conservação, que exercemos diariamente enquanto indivíduos e sociedades, induzidos pelo instinto, pela emoção, pela razão e, sobre a qual necessário reflectir.

⁴¹⁵ Ver Anexo 11: Entrevista.

⁴¹⁶ Saliento, neste aspecto, a curiosidade que o público geralmente sente por estes espaços geralmente ocultos. Curiosidade e interesse que é notado pelos técnicos do Museu: *Tem havido um crescente interesse de públicos diversos, pelas áreas reservadas do Museu. Não são só os cursos de mestrado e pós-graduação em museologia e conservação e restauro que solicitam visitas às reservas. O público em geral adere a esta possibilidade de observar o “lado de lá” das salas de exposição.* Ver Anexo 11: Entrevista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes de iniciar este estudo tudo aquilo que tinha era umas ideias vagas e imprecisas sob o modo (ou os modos) como o estado de conservação da pintura é interpretado, entendido e considerado. Partia, portanto, de um espaço aberto para dar início a um percurso, entre vários que poderia ter seguido. Se na introdução estabeleci o trajecto a seguir, espera-se agora, que me prenuncie sobre o que recolhi depois desse caminho. Tal como esclareci no início, não era objectivo deste trabalho encontrar respostas para as questões que fui colocando, mas antes, propô-las para reflexão, introduzindo o debate sobre aspectos que me pareceram estarem frequentemente distanciados dos centros de discussão, tanto da museologia como da conservação e restauro. E de facto, tal como antevi no princípio, não foram respostas que recolhi na bagagem, mas antes um conjunto, agora ampliado, de outras questões que ao longo do trabalho se foram incrementando e introduzindo. Por isso, não considero ser possível elaborar conclusões. Em vez disso, parece-me mais apropriado proceder a uma avaliação global sobre as condições de realização e sobre os resultados da investigação que determinaram esta dissertação.

O estudo desenvolvido não é mais do que um ensaio em torno do conceito da alteração (ou *metamorfose*) da pintura, confrontado com os mecanismos da interpretação, de modo a estabelecer uma relação causal entre ambos. Se a proposta de acrescentar as questões da percepção visual ao campo da conservação e restauro é profícua, ainda não me é possível determinar⁴¹⁷. No entanto, parece-me que princípios como o a organização e selecção perceptivas ou o peso visual podem ser especialmente reveladores no momento de determinar sobre os efeitos do estado de conservação da pintura e, eventualmente, tornar-se uma das linhas de investigação da própria conservação e restauro.

Ainda que de um modo abreviado, foi possível acompanhar a evolução dessa ideia de alteração e das suas representações intelectuais ao longo do tempo e, simultaneamente, reconhecer os sinais diacrónicos das modificações no gosto, nas sensibilidades e nas práticas interventivas. Isto permitiu alcançar uma primeira constatação: toda a noção de patologia, na pintura, é subjectiva e dependerá sempre do observador e do contexto. Como tal, reconhecendo o quanto há de mutável e oscilatório, também, na definição dos critérios de intervenção, confirma-se a necessidade da dimensão crítica e interpretativa estabelecida através de um diálogo multidisciplinar, no qual intervenham todos os envolvidos no processo.

⁴¹⁷ Esta aproximação havia sido já sugerida por Gombrich, em 1960, aquando da grande polémica que envolveu as limpezas da pinturas da National Gallery: *A National Gallery tornou-se agora o centro da discussão sobre o grau de ajustamento para o qual nos devemos preparar para fazer quando contemplamos um quadro antigo. (...) A validade objectiva dos métodos empregados nos laboratórios da nossa grande galeria está tão pouco posta em dúvida quanto a boa fé daqueles que os aplicam. Mas, pode-se muito bem objectar, no entanto, que os restauradores, no seu trabalho responsável e difícil, deveriam pôr-se ao corrente não só da composição química dos pigmentos mas também da psicologia da percepção [...]* (BRANDI, Cesare, *op. cit.*, p. 63).

O estudo de caso realizado parece-me uma base pouco sólida para a generalização. Como vimos, a expressão de sínteses não pode originar-se a partir de uma análise (mesmo que mais ou menos minuciosa) de alguns exemplos concretos. Ainda num contexto teórico, havia-se verificado que entre as patologias da superfície pictórica, mais afectantes na interpretação da pintura, se situavam as lacunas e a alteração do verniz. Porém, pela observação das dez pinturas estudadas constatou-se que essas alterações tinham sido resolvidas em anteriores intervenções de conservação e restauro e que o seu estado actual era bastante razoável.

Assim, na generalidade, a análise ficou resumida aos efeitos dos estalados ou de outras modificações decorrentes dos materiais e técnicas utilizados pelos artistas. Contudo, esta situação não deixou de se revestir de um particular interesse. Em primeiro lugar, permite-nos esboçar uma primeira evidência que se prende com a comprovação empírica de que as inovações e modificações na estrutura pictórica, surgidas durante o século XIX, foram determinantes para o seu estado de conservação e aspecto actuais. Em segundo lugar, verificar que esse aspecto é resultado, em larga medida, também das intervenções de conservação e restauro em que, para além dos tratamentos do suporte, incluíram a reintegração de lacunas e a remoção dos vernizes e a aplicação de outros.

Embora, a estrutura de análise se tenha desenvolvido num percurso paralelo e alternativo, continuo a sentir falta de um estudo válido sobre o posicionamento do público perante os efeitos do estado de conservação das pinturas. Mas este aspecto reside, a meu ver, em saber se deveria, ou poderia, ter sido de outro modo, dadas as limitações e os constrangimentos que apresentei no texto. De qualquer forma, não deixa de me parecer interessante que esses estudos se possam desenvolver em trabalhos futuros e noutros contextos.

Ainda assim, há alguns indicadores que considero ser possível considerar: primeiro, nem toda a alteração afecta a interpretação da pintura; depois, por um conjunto variado de razões, nem todas as alterações podem ser consideradas patologias e como tal, algumas podem ser aceitáveis no contexto de apresentação da obra.

É possível que as propostas de actuação que apresento no final sejam consideradas tão decepcionantes, como vagas ou imprecisas. Estou completamente de acordo com este tipo de crítica. Se não pude oferecer soluções ou traçar estratégias universalmente válidas e aplicáveis a todos os momentos e contextos, é precisamente pela dificuldade intrínseca da própria actividade do museu. As respostas acabadas e as receitas prontas, não aplicáveis nem no contexto da museologia, nem no da conservação e restauro que, reconhecidas como complexas, necessitam de permanentes “cuidados ponderativos” que promovam o seu estudo e questionamento.

Por último, assinala-se o aspecto de incompletude de alguns dos temas tratados nesta investigação. Tal se deve, tanto à necessária concisão do texto como a uma menor aptidão da minha parte relativamente a matérias mais especializadas ou, ainda, a uma ausência de oportunidade ditada pela própria definição do âmbito e objectivos deste trabalho. Todavia, parece-me manifesto que alguns destes assuntos possam ser desenvolvidos, com proveito, noutras investigações.

Ao centrar-me nas questões do estado de conservação da pintura e da interpretação, no contexto museológico, como ponto de partida para este trabalho, procurei reunir contributos, mais ou menos actuais, dos enquadramento teóricos e críticos que permanecem afastados na suas respectivas áreas disciplinares, de modo a explorar cruzamentos e interdependências de conceitos aparentemente tão diversos. A consciência de que outras opções poderiam ter sido tomadas, outras abordagens poderiam ter sido cumpridas, não invalida o sentido das escolhas e a satisfação pelos resultados obtidos.

BIBLIOGRAFIA

- AAVV – *40 Anos do Instituto José de Figueiredo*. Lisboa: Ministério da Cultura, Instituto Português de Conservação e Restauro, 2007.
- AAVV – *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*. Savigny-le-Temple: Éditions W, MNES, 1992, 2 vol.
- ALONSO FERNÁNDEZ, Luis; GARCÍA FERNÁNDEZ Isabel – *Diseño de exposiciones: concepto, instalación y montaje*. 2.^a ed., Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- ARCHER, Paulo – *Inequações do tempo verdadeiro (dispersões sobre o efêmero)*. Tomar: O Contador de Histórias, 2006.
- ARNHEIM, Rudolf – *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2001.
- ARNHEIM, Rudolf – *O poder do centro: um estudo da composição nas artes visuais*. Lisboa: Edições 70, 1990.
- AUMONT, Jacques – *L'image*. 2.^a ed., Paris: Armand Colin, 2005.
- BALDINI, Umberto – *Teoría de la restauración y unitá de metodologia*. Madrid: Nerea/Nardini, 1997. 2 vol.
- BARKER, Emma (ed.) – *Contemporary cultures of display*. New Haven and London: Yale University Press, The Open University, 1999.
- BARRANHA, Helena Silva – *Museus de arte moderna e contemporânea: conceitos, conteúdos, arquiteturas. Das tendências internacionais ao caso português*. Faro: Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve, 2001. Dissertação de mestrado, (policopiado).
- BASILE, E. I. [et al.] – *I supporti nelle arte pittoriche: storia, tecnica, restauro*. Milano: Gruppo Ugo Mursia Editore, 1990. 2 vol.
- BELCHER, Michael – *Organización y diseño de exposiciones: su relación con el museo*. Gijón: Ediciones Trea, 1997.
- BERGEON, Ségolène – *«Science et patience» ou la restauration des peintures*. Paris : Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1990.
- BERGER, Gustave A. – *La foderatura: metodologia e tecnica*. Firenze: Nardini Editore, 1992.

- BERGER, Gustav A.; RUSSEL, William H. – *Conservation of paintings: research and innovations*. London: Archetype Publications, 2000.
- BOLAÑOS, Maria (ed.) – *La memoria del mundo: cien años de museología 1900 – 2000*. Gijón: Ediciones Trea, 2002.
- BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain, – *L'amour de l'art : les musées d'art européens et leur public*. 2.^a ed., Paris: Les Editions de Minuit, 2003.
- BRANDI, Cesare – *Teoria do restauro*. Amadora: Edições Orion, 2006.
- BRANDÃO, Júlio – *O Pintor Roquemont*. Lisboa: [s. n.], 1929.
- BRYSON, Norman – *Visión y pintura: la lógica de la mirada*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.
- CAMACHO, Clara (coord.) – *Plano de conservação preventiva : bases orientadoras, normas e procedimentos*. Col. Temas de Museologia. Lisboa: Ministério da Cultura, Instituto dos Museus e da Conservação, 2007.
- CIATTI, Marco (ed.) – *Problemi di restauro: riflessioni e ricerche. I sessanta anni di attività del laboratorio dei dipinti 1932-1992*. Firenze: Opificio delle Pietre Dure, Edifir, 1992.
- CHIRICI, Cesare – *Critica e restauro dal secondo ottocento ai nostri giorni*. Roma: Carte Segrete, 1994.
- CHOAY, Françoise – *A alegoria do património*. 2.^a ed., Lisboa: Edições 70, 2000.
- DAMISCH, Hubert – *L'amour m'expose: le project moves*. [S. l.]: Yves Gevaert Éditeur, 2000.
- DAVAL, Jean-Luc – *La peinture à l'huile: le métier de l'artiste*. Genève: Editions d'Art Albert Skira, 1985.
- DEMBER, William N.; WARM Joel S. – *Psicología de la percepción*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, Georges – *Ce qui nous voyons, ce que nous regarde*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1992.
- DOERNER, Max – *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona: Editorial Reverté, 1947.
- DORFLES, Gillo – *Elogio da desarmonia*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- DORFLES, Gillo – *O dever das artes*. 3.^a ed., Lisboa: Publicações dom Quixote, 1990.

- ECO, Umberto (dir.) – *História da beleza*. Algés: Difel, 2004.
- ECO, Umberto – *La definición del arte*. 2.^a ed., Barcelona: Ediciones Destino, 2005.
- ENCONTROS CIENTÍFICOS DO IPCR, 3 – *Metodologias de diagnóstico e de intervenção no património*. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, 2003.
- ESCALERA UREÑA, Andrés; PEREZ GARCIA, M. Cármen, (ed. lit.) – *X Congreso de Conservacion y Restauracion de Bienes Culturales*. Cuenca: [s. n.], 1994.
- FARINHA, Modesto – *Psicodinâmica das cores em comunicação*. 4.^a ed., S. Paulo: Editora Edgard Blücher, 1990.
- FELLER, Robert; STOLOW, Nathay; JONES, Elizabeth H. – *On picture varnishes and their solvents*. 3.^a ed., Washington: National Gallery of Art, 1985.
- FOCILLON, Henri – *A vida das formas*. Lisboa: Edições 70, 1998.
- FRANÇA, José-Augusto – *A arte em Portugal no século XIX*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1966. 2 vol.
- FRANÇA, José-Augusto – *O retrato na arte portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.
- FRANÇA, José-Augusto – *O Romantismo em Portugal: estudo de factos socioculturais*. 2.^a ed., Lisboa: Livros Horizonte, 1993.
- FRANÇA, José-Augusto – *Quinhentos folhetins*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993. 2 vol.
- FRANCASTEL, Pierre – *A imagem, a visão e imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1998.
- GARCIA FERNÁNDEZ, Isabel Maria – *La conservación preventiva y la exposición de objectos y obras de arte*. Múrcia: Editorial KR, 1999.
- GARCIA, Pierre – *Le métier du peintre*. 2.^a ed., Paris: Dessain et Tolra, 1993.
- GETTENS, Rutherford J.; STOUT, George L. – *Painting materials: a short encyclopaedia*. 2.^a ed., New York: Dover Publications, 1966.
- GIL, José – *A imagem-nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia*. 2.^a ed., Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2005.
- GLEITMAN, Henry – *Psicologia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

GOMBRICH, E. H. – *La imagen y el ojo : nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

GOMBRICH, E. H. – *A História da Arte*. Lisboa: Público, 2005.

GÓMEZ, M.^a Luísa – *La restauración: exame científico aplicado a la conservación de obras de arte*. 4.^a ed., Madrid: Ediciones Cátedra, 2004.

HERMENS, Erma (ed.) – *Looking trough paintings: the study of painting techniques and materials in support of art historical research*. London: de Prom, Archetype Publications, 1998.

HUYGHE, René – *Diálogo com o visível*. Venda Nova: Bertrand Editora, 1994.

JOLY, Martine – *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Edições 70, 2007.

LAMBLAIN, Bernard – *Peinture et temps*. 2.^a ed., Paris: Meridiens Klincksiek, Publications de la Sorbone, 1987.

LAURIE, A. P. – *The painter's methods and materials*. 2.^a ed., New York: Dover Publications, 1988.

LORENTE, Jesús-Pedro (dir.); ALMAZÁN David (coord.) – *Museología crítica y Arte contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.

LUCIE-SMITH, Edward – *Dicionário de termos de arte*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1990.

MACARRÓN MIGUEL, Ana M.^a – *Historia de la conservación y la restauración desde la antigüedad hasta el siglo XX*. 2.^a ed., Madrid: Editorial Tecnos, 2002.

MACEDO, Diogo de – *Os Românticos Portugueses*. Lisboa: Artis, 1961.

MACEDO, Diogo de – *Visconde de Meneses*. Col. Cadernos de Arte, n.º 1. Lisboa: Ed. Excelsior, 1954.

MACEDO, Manuel – *Restauração de quadros e gravuras*. Lisboa: David Corazzi Editor, 1885.

MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa: Presença, 2000.

MATTEINI, Mauro; MOLES, Arcangelo – *La chimica nel restauro: i materiali dell'arte pittorica*, 6.^a ed., Firenze: Nardini Editore, 1998.

MARX, M; HILLIX, W. – *Sistemas e teorias em psicologia*. 3.^a ed., São Paulo: Editora Cultrix, 1993.

MOHEN, Jean-Pierre – *Les sciences du patrimoine : identifier, conserver, restaurer*. Paris : Editions Odile Jacob, 1999.

NARCISSE : *Sistema Documental de Pintura e Iluminura*. Lisboa : Arquivos Nacionais, Torre do Tombo, 1993.

NICOLAUS, Knut – *Manual de restauración de cuadros*. Barcelona : Konemann, 1999.

O'DOHERTY, Brian – *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 4.

PAVÃO, Luís – *Conservação de coleções de fotografia*. Lisboa : Dinalivro, 1997.

PÉREZ SANTOS, Eloísa – *Estudios de visitantes en museos: metodología y aplicaciones*. Gijón: Ediciones Trea, 2000.

PETIT, Jean ; VALOT, Henri – *Glossaire des peintures et vernis des substances naturelles et des matériaux synthétiques*. Paris : Section Française de L'Institute International de Conservation, 1991.

RICO, Juan Carlos – *La difícil supervivencia de los museos*. Gijón: Ediciones Trea, 2003.

RICO, Juan Carlos – *Montaje de exposiciones: museos, arquitectura, arte*. Madrid: Sílex Ediciones, 2001.

RIEGL, Aloïs – *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Visor, 1987.

ROCK, Irvin – *Perception*. New York: Scientific American Books, Inc, 1984.

RODRIGUES, António – *Henrique Pousão*. Lisboa: Edições Inapa, 1998.

RUDEL, Jean – *Técnica da pintura*, 2.^a ed., Lisboa: Publicações Europa- América, 1950.

SALDANHA, Nuno – *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII: estudos de iconografia, prática e teoria artística*. Lisboa: Livros Horizonte, 1995.

SANTOS, Paula M. M. Leite – *João Allen (1781-1848): um colecionador do Porto romântico*, Porto, Fundação para a Ciência e Tecnologia, Instituto Português de Museus, 2005.

SCICOLONE, Giovanna C. – *Restauración de la pintura contemporánea: de las técnicas de intervención tradicionales a las nuevas metodologías*. Hondarribia: Editorial Nerea, 2002.

SERRA, Filipe Mascarenhas – *Práticas de gestão nos museus portugueses*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2007.

SITWELL, Cristine; STANIFORTH, Sarah (ed.) – *Studies in the history of painting restoration*. London: Archetype Publications, 1998.

STOUT, George L. – *The care of pictures*. New York: Dover Publications, 1975.

TRINDADE, Luís – *Foi você que pediu uma História da publicidade?* Lisboa: Edições tinta-da-china, 2008.

VILLARQUIDE, Ana – *La pintura sobre tela I: historiografía, técnicas y materiales*. San Sebastián: Editorial Nerea, 2004.

VILLARQUIDE, Ana – *La pintura sobre tela II: alteraciones, materiales y tratamientos de restauración*. San Sebastián: Editorial Nerea, 2005.

VITORINO, Pedro – *O pintor Augusto Roquemont (No centenário da sua vinda para Portugal)*. Porto: Ed. Maranaus, 1929.

VITORINO, Pedro – *Os Museus de Arte do Pôrto. (Notas Históricas)*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1930.

YOURCENAR, Marguerite – *O Tempo, esse grande escultor*. Lisboa: Difel, 1984.

ZIMBARDO, Philip [et al.] – *Psychology: an European text*. London: HarperCollins Publishers, 1995.

Publicações periódicas

ALVES, Luísa Maria – *Do empirismo à ciência: um olhar sobre o percurso da conservação em Portugal do século XIX à actualidade*. Cadernos de Conservação e Restauro. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, 3, 2001, pp. 12-21.

ARAÚJO, Maria Eduarda Machado – *Óleos, pintura e química*. Conservar Património. Lisboa: Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal, 2, 2005, pp. 3-12.

BARBERO ENCINAS, Juan Carlos – *Sobre el gusto*. Pátina. Madrid: Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid, 10-11, 2001, pp.152-162.

BARBERO ENCINAS, Juan Carlos e MARTÍNEZ VALVERDE, Lucía – *Cuestiones sobre reintegración: cambio de marcha conceptual*. Pátina. Madrid: Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid, 9, 1999, pp. 20-31.

BARROS GARCÍA, José Manuel – *Limpieza de Pinturas: Evaluación de los resultados*. R&R – Restauración & Rehabilitación, Revista Internacional del Patrimonio Histórico, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 65, 2002, pp. 30-35.

BARROS GARCÍA, José Manuel – *Limpieza y técnicas pictóricas: transgresiones y experimentación con aglutinantes en el siglo XIX*. Pátina. Madrid: Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid, 10-11, 2001, pp. 188-197.

BERGEON, Ségolène – *Politique de restauration du patrimoine: urgences et contingence*. Journal of Film Preservation. Bruxelles: Fédération Internationale des Archives du Film, 58-59, 1999, pp. 2-16.

BERGER, Gustav A.; RUSSEL, William H. – *Interaction between canvas and paint film in response to environmental changes*. Studies in Conservation. London: Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 39, 1994, pp. 73-86.

BERNS, Roy S.; RIE, E. René de la – *Exploring the optical properties of picture varnish using imaging techniques*. Studies in Conservation. London: Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 48, 2003, pp. 73-82.

BERNS, Roy S.; RIE, E. René de la – *The effect of the refractive index of varnish on the appearance of oil paintings*. Studies in Conservation. London: Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 48, 2003, pp. 251-262.

BRITO, Joaquim Pais de – *O Museu, Muitas Coisas*. Revista de Museologia. Museos y museología en Portugal. Una ruta ibérica para el futuro. (textos em português). Madrid: Asociación Española de Museólogos, 2000, pp. 7-12.

BUCKLOW, Spike – *The description and classification of craquelure*. Studies in Conservation. London: Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 44, 1999, pp. 233-244.

BUCKLOW, Spike – *The description of craquelure patterns*. Studies in Conservation. London: Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 42, 1997, pp. 129-140.

BURNAY, Luís de Ortigão – *Algumas considerações sobre o restauro das pinturas antigas*. Boletim da Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa: ANBA, vol. XIV, 1945, pp. 61-70.

CASANOVAS, Luís Elias – *A necessidade do rigor em conservação preventiva*. Cadernos de Conservação e Restauro. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, 1, 2001, pp. 39-42.

CORREIA, Andreia M. [et al.] – *Characterization of Pousão pigments and extenders by micro-x-ray diffractometry and infrared and Raman microspectroscopy*. Analytical Chemistry. Washington: American Chemical Society, vol. 80, 5, 2008, pp. 1482-1492.

CORREIA, Andreia M. [et al.] – *Pigment study by Raman microscopy of 23 paintings by the Portuguese artist Henrique Pousão (1859-1884)*. Journal of Raman Spectroscopy. 38, 2007, pp. 1390-1405.

CORTÉS LOPES, Cláudio – *Influencias de las patologías de la pintura en la decodificación de la imagen*. Conserva. Santiago do Chile: Centro Nacional de Conservación y Restauración, 6, 2002, pp. 5-20.

CRUZ, António João – *Em busca da imagem original: Luciano Freire e a teoria e a prática do restauro de pintura em Portugal cerca de 1900*. Conservar Património. Lisboa: Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal, 5, 2007, pp. 67-83.

CRUZ, António João – *Sobre o uso e o desuso de alguns termos relacionados com os materiais constituintes das obras de arte*. Conservar Património. Lisboa: Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal, 3-4, 2006, pp. 73-78.

LAUDENBACHER, Konrad – *La obra de arte indefensa: observaciones sobre el tratamiento incorrecto de superficies desde el Impresionismo hasta los modernos clásicos*. R&R – Restauración & Rehabilitación, Revista Internacional del Patrimonio Histórico. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 78, 2003, pp. 68-75.

MICHALSKI, Stefan – *Para uma especificação de normas de iluminação. Cadernos de Conservação e Restauro*. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, 1, 2001, pp. 27-35.

MUÑOZ VIÑAS, Salvador – *Por qué (y como) modifican los barnices el aspecto de una pintura? Elementos para la elaboración de un modelo teórico. Pátina*. Madrid: Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid, 7, 1995, pp. 78-82.

PORFÍRIO, José Luís – *Presença e memória. Lugar em Aberto. Revista da APOM*. Lisboa: Edição APOM, 1, I série, 2003, pp. 19-21.

REIMÃO, Rute – *Museu Portuense, Museu Soares dos Reis. Resenha cronológica. O Museu*. Porto: Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, 2, 1998, pp. 32-53.

O artista da capa: Augusto Roquemont (1804-1852). Boletim da Associação Cultural dos Amigos de Gaia. Vila Nova de Gaia: Associação cultural dos Amigos de Gaia, Casa Museu Teixeira Lopes, 3.º vol., 22, 1987, p. 16.

PHILIPPOT, Paul – *La restauration depuis 1945. Naissance, développement et problèmes d'une discipline. Committee for Conservation / ICOM Committee for Conservation. Cahiers d'étude*. Paris : ICOM, 1, 1995, pp. 16-17.

RIE, E. René de la – *The influence of varnishes on the appearance of paintings. Studies in Conservation* London: Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 32, 1987, pp. 1-13.

SANTA OLALLA TOVAR, Miguel; LÓPEZ RODRÍGUEZ, Ivan – *Una proposta teórica: restauración, hermenéutica y filosofía. Pátina*. Madrid: Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid, 13-14, 2006, pp. 177-190.

SANTOS, Paula Mesquita – *Museu Nacional Soares dos Reis: um contributo para a História da Museologia Portuguesa. Museu*. Porto: Círculo do Dr. José de Figueiredo, IV série, 3, 1995, pp. 21-58.

SANTOS, Paula Mesquita – *Museu Nacional Soares dos Reis: um contributo para a História da Museologia Portuguesa (cont.) Museu*. Porto: Círculo do Dr. José de Figueiredo, IV série, 8, 1999, pp. 253-306.

STONER, Joyce Hill – *Whistler's views on the restoration and display of his paintings. Studies in Conservation*. London: Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 42, 1997, pp. 107-114.

TOWSEND, Joyce H. – *The materials used by British oil painters throughout the nineteenth century*. Reviews in Conservation. London: International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 3, 2002, pp. 46-55.

Catálogos

As Belas-Artes do Romantismo em Portugal. Porto: Instituto Português de Museus, Museu Nacional de Soares dos Reis, 1999.

Conservação e Restauro no Instituto J. de Figueiredo. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural, 1987.

Conservar é conhecer. Coimbra: Instituto Português de Museus, Museu Nacional de Machado de Castro, 2005.

João Baptista Ribeiro: uma figura do Porto Liberal no Bicentenário do seu nascimento. Porto: Fundação Gomes Teixeira, Museu Nacional Soares dos Reis, 1990.

Joaquim Rodrigo – Catálogo Raisonné. Lisboa: Instituto Português de Museus, Museu do Chiado, 1999

Mário Eloy: Exposição retrospectiva. Lisboa: Instituto Português de Museus, Museu do Chiado, 1996.

Museu Nacional de Soares dos Reis – Catálogo Provisório, Porto, 1936.

Museu Nacional de Soares dos Reis: pintura portuguesa, 1850-1950. Lisboa: Instituto Português de Museus, Museu Nacional de Soares dos Reis, 1996.

Museu Nacional de Soares dos Reis: Roteiro da Coleção. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2001.

Obras do falecido pintor português Visconde de Menezes, membro das Academias de Belas-Artes de Roma e Lisboa. 1820-1878. Lisboa: Salão Bobone, 1919.

Pintores da Escola do Porto, séc. XIX e XX nas colecções do Museu Nacional de Soares dos Reis. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

Retratos de artistas no Museu Nacional de Soares dos Reis. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis, 1946.

Silva Porto 1850 – 1893, Exposição Comemorativa do Centenário da sua Morte. Lisboa: Instituto Português de Museus, Museu Nacional de Soares dos Reis, 1993.

Publicações electrónicas e recursos na internet

ABAS, Fazly Salleh – *Analysis of Craquelure Patterns for Content-Based Retrieval* [Em linha]. Southampton: University of Southampton, Faculty of Engineering, Science and Mathematics, School of Electronics and Computer Science, 2004, [consul. 20 Abr. 2008]. Disponível em <http://eprints.esc.soton.ac.uk/10040/>.

ASHLEY-SMITH, Jonathan – *Definitions of damage* [Em linha]. London: Victoria and Albert Museum, 1995 [consul. 12 Nov. 2008]. Disponível em <http://palimpsest.stanford.edu/byauth/ashley-smith/damage.html>.

BLACK, Caroline – *Conservation Ethics: an informal interview* [Em linha]. Waac. Newsletter. Vol. 6, 3, 1984, pp. 2-10, [consul. 11 Nov. 2008]. Disponível em <http://palimpsest.stanford.edu/waac/wn/wn06/wn06-3/wn06-301.html>.

HENRIQUES, Frederico – *Comentários a um artigo científico: «Chemistry and conservation : changes in perception and practice at the National Gallery, London»* [Em linha]. 2007 [consul. 22 Jan. 2009]. Disponível em http://paintingconservator.blogspot.com/2007_03_01_archive.html.

KARPOWICZ, A. – *A study on development of cracks on paintings*. Journal of American Institute for Conservation [Em linha]. 29, 1990, pp. 169-180, [consul. 06 Jun. 2007]. Disponível em <http://aic.stanford.edu/jaic/articles/jaic29-02-005.html>.

PHILIPPOT, Paul – *La notion de patine et le nettoyage des peintures*. Nuances [Em linha]. 30, 2002, pp. 11-15, [consul. 16 Jul. 2007]. Disponível em http://membres.lycos.fr/aripa/n30_philippot_patine.pdf.

STARN, Randolph – *Three Ages of “Patina” in Painting*. Representations [Em linha]. 78, 2002, pp. 86-115, [consul. 26 Abr. 2008]. Disponível em <http://www.jstor.org/pss/3176077>.

STILL, Jean-Sébastien – *Visibilité en peinture, lisibilité en restauration: l'objectif de lisibilité en restauration et ses conséquences sur les peintures*. [Em linha]. 2000 [consul. 10 Jun. 2007]. Disponível em http://membres.lycos.fr/aripa/021201visibilite_lisibilie.pdf.

icom.museum/ - International Council of Museums
www.c2rmf.fr/ - Centre de recherche et de restauration des musées de France
www.camjap.gulbenkian.pt/ - Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão
www.cci-icc.gc.ca/ - Canadian conservation Institute
www.getty.edu/conservation/ - The Getty Conservation Institute
www.icom-cc.org/ - International Council of Museums – Committee for Conservation
www.icr.beniculturali.it/ - Istituto Centrale per il Restauro
www.ipmuseus.pt/ - Instituto dos Museus e da Conservação
www.iccrom.org/ - International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property.
www.matriznet.imc-ip.pt/ - Matriznet
www.mnsr-ipmuseus.pt/ - Museu Nacional de Soares dos Reis
www.musee-orsay.fr/ - Musée d'Orsay, Paris
www.museudochiado-ipmuseus.pt/ - Museu Nacional de Arte Contemporânea, Museu do Chiado
www.nationalgallery.org.uk/ - The National Gallery, London
www.palimpsest.stanford.edu/ - Conservation On line. Resources for conservation professionals.
<http://jpn.icicom.up.pt/> - JornalismoPortoNet – Jornal digital da Licenciatura em Ciências da Comunicação da Universidade do Porto.

Legislação

DECRETO n.º 21.504. Diário do Governo. (25-07-1932).
DECRETO-LEI n.º 46758. Diário da República. I série. 212, (18-12-1965).
DECRETO-LEI n.º 383/80. Diário da República. I série. 217, (19-09-1980).
PORTARIA n.º 623/89. Diário da República. I série. 179, (05-08-1989)
DECRETO-LEI n.º 431/89. Diário da República. I série. 288, (16-12-1989).
DECRETO-LEI n.º 342/99. Diário da República. I série-A. 198, (25-08-1999).
DECRETO-LEI n.º 55/2001. Diário da República. I série. 39, (15-02-2001).
LEI n.º 47/2004. Diário da República I série-A. 195,(19-08-2004).
DECRETO-LEI n.º 97/2007. Diário da República. I série. 63, (29-03-2007).

GLOSSÁRIO

Este glossário foi elaborado de modo a reunir, de forma breve e objectiva, os significados dos variados termos usados neste estudo e que se referem aos materiais e técnicas da pintura, bem como, às intervenções de conservação e restauro. Não se assume como uma lista exaustiva de todos os termos pretendendo, antes, incluir aqueles que sendo referidos no texto não foram aí explicados de forma particularizada.

Nas definições, as palavras a negrito indicam o reenvio para termos indicados neste glossário.

Abrasão

Desgaste da superfície da pintura por contacto com a moldura ou por raspagem provocada por qualquer objecto.

Aditivos

Substâncias que adicionadas a outras provocam nestas uma modificação das suas propriedades habituais.

Aglutinante

Substância líquida como, por exemplo o óleo, a gema de ovo, a solução de goma ou a emulsão acrílica usada para ligar e fixar as partículas de **pigmento**, que ficam em suspensão, permitindo o seu transporte para a base sobre a qual é executada a pintura. A tinta, depois de aplicada, sofre um processo químico e físico que se traduz na sua secagem. As principais características do aglutinante são a capacidade para se misturar com o pigmento; a resistência, depois do processo de secagem; a textura que permite a sua aplicação. Para este constituinte encontram-se outras designações como “ligante”, “médium”, ou “médio”.

Anisotropia

Diz-se de um corpo cujas diversas propriedades não são as mesmas em todas as direcções do espaço.

Assemblagem

Chama-se assemblagem, ensambladura ou, mais vulgarmente ligação, ao conjunto de procedimentos que levam à junção sólida e compatível de várias peças de madeira, formando um só painel. A precisão do traço e corte, a solidez e, frequentemente, a “simplicidade”, são as principais qualidades de uma boa assemblagem.

Bandas

Na pintura sobre tela corresponde à parte do tecido que dobra lateralmente e que permite a fixação da pintura à **grade**.

Betume

Substância de cor castanha, quimicamente instável que se vai tornando consideravelmente mais escura com o tempo. É conhecido desde a Antiguidade mas foi utilizado sobretudo a partir do século XIX como material pictórico, adicionado ao **pigmento** graças à sua cor negra e facilidade de aplicação. Foi frequentemente utilizado em obras de pintores como Géricault, Coubert ou Delacroix, sendo responsável por vários problemas posteriores, uma vez que seca superficialmente à superfície e permanece gelatinoso nas camadas inferiores. Provoca um estalado particular ou um errugamento da camada pictórica, devido à sua mobilidade constante a ao seu baixo ponto de fusão, dilatando-se e contraindo-se exacerbadamente de acordo com as variações de temperatura.

Bolo arménio

Também designado como “bolo arménico”, “bolo da arménia”, “bolus”, “bolos” ou “bol”, refere-se a um material constituído por argila vermelha, amarela ou verde com silicatos de alumínio, untuoso ao tacto, que é usado sobretudo no douramento e é o principal constituinte da camada de preparação, onde se fixa a folha de ouro.

Cargas ou elementos inertes

Denominação que abrange **pigmentos** não activos que tenham pouco ou nenhum **poder de cobertura** ou de tingir, quando usados como veículo para a pintura, na preparação de tintas. Têm um **índice de refração** abaixo de 1,7. Podem ter certa brancura quando usados em têmpera, mas em óleo são quase sempre transparentes e produzem somente um filme opaco e amarelado.

Concentração volumétrica dos pigmentos

Refere-se à quantidade de **aglutinante** necessário para produzir a tinta e condiciona as propriedades físicas, ópticas e mecânicas da camada pictórica. Utiliza a quantidade de 100 grama de **pigmento** como medida padrão.

Conservação directa

Consiste sobretudo na acção directa sobre o objecto com a finalidade de estabilizar as condições da sua conservação e de atenuar ou parar a sua degradação, eliminando as causas que a motivaram.

Conservação preventiva

Consiste na acção indirecta sobre o objecto de modo a retardar a sua deterioração e a prevenir danos criando condições para a sua preservação. Está relacionada com as causas da degradação sendo os seus campos de acção o ambiente, os locais e a utilização das colecções: a limpeza regular, tanto dos locais como dos objectos; a inspecção destes, com o fim de detectar causas e efeitos de degradação, a manutenção dos níveis de humidade e temperatura, iluminação necessários para a boa conservação dos objectos. A conservação preventiva também envolve questões como a manutenção, transporte, usos, embalagens ou acondicionamento.

Consolidação

É a operação pela qual se faz penetrar um **adesivo** em toda a espessura da pintura quando esta apresenta problemas de pulverulência e falta de coesão entre os **pigmentos** ou **cargas**, devido à perda de capacidades do **aglutinante**, ou adesão entre as diferentes camadas. O consolidante restitui a coesão dos vários estratos, devolvendo resistência mecânica e estabilidade à pintura.

Corante

São substâncias transparentes, solúveis que, para conferirem coloração precisam de ser absorvidas pela matéria que os recebe. Podem transmitir a própria cor a outras substâncias não coloridas, por inclusão, absorção ou através de ligações químicas que estabelecem com elas. Distinguem-se dos **pigmentos** precisamente pela sua **solubilidade** no **aglutinante**.

Densidade (da tela)

A densidade da tela depende do número de fios de teia e de trama por centímetro quadrado. Este número é, em geral, mais elevado no sentido da teia.

Empastes

São conseguidos apenas na pintura a óleo uma vez que esta tem “corpo” suficiente para fazer uma pasta. Servem para cobrir ou tapar a camada inferior ou conferir textura à pintura, resultando em imagens com maior profundidade e contraste.

Fixação

Consiste na aplicação de um **adesivo** apropriado capaz de restabelecer a aderência da camada pictórica à preparação e desta ao suporte, bem como a coesão entre cada um, ou de todos estes elementos.

Grade

Estrutura que serve para sustentar a tela e mantê-la esticada e tensa. A grade é um bastidor, geralmente em madeira, constituído por elementos rectilíneos ou curvilíneos ligados nas extremidades que podem ser reforçados por travessas. As grades podem ser móveis ou fixas. Estas últimas, apareceram no século XVIII e podem ter diferentes sistemas de expansão: palmetas (ou cavilhas), os esticadores de parafuso, ou molas.

Gramagem (da tela)

A gramagem do tecido depende da maior ou menor secção do fios da teia e da trama.

Gumption

Substância, cuja receita foi publicada pela primeira vez em 1828, é uma mistura de óleo de linhaça cru, acetato de chumbo e resina mástique.

Hidrólise

Decomposição de um corpo que fixa os elementos da água para se decompor em dois ou mais compostos.

Higroscopicidade

É a absorção reversível de humidade, por certos materiais, até ao equilíbrio com o ambiente, acompanhado de variações de volume segundo absorvam mais ou menos água.

Humidade relativa

A humidade relativa do ar é a relação, em percentagem, entre a quantidade de vapor de água contida no ar (humidade absoluta) e aquela em que encontraria se, à mesma temperatura, o ar estivesse saturado.

Imprimitura

Também chamada impressão, imprimadura ou imprimatura, é uma camada fina, aplicada sobre a preparação branca para conseguir certos efeitos, como por exemplo o efeito de luminosidade e o efeito de produzir certas tonalidades. Era quase sempre colorida (vermelho, castanho, cinzento, etc.) e sobre esta eram esboçadas, com pinceladas espessas de tintas claras. Muitas vezes o termo serve também para referir apenas a camada de preparação.

Índice de refacção

É a relação entre a velocidade de propagação da luz no vácuo e a velocidade de propagação da luz num dado meio óptico. É precisamente este fenómeno que faz com que consigamos ver os contornos dos objectos: se todas as coisas tivessem um índice de refacção idêntico ao do ar não conseguiríamos vê-las. Uma mesma partícula será melhor percebida quanto maior for a diferença entre o seu índice de refacção e o do meio onde se encontra, porque os raios de luz são desviados e reflectidos quanto maior for essa diferença. Assim, o índice de refacção de um **pigmento** deve diferir ao máximo do **aglutinante** no qual está incorporado. Se for muito próximo, resulta num efeito de opacidade da camada pictórica. Também, quando se aplica **verniz** numa pintura, porque os índices de refacção das **resinas** que os constituem são geralmente muito maiores que as do ar, consegue-se um efeito de maior nitidez e transparência.

Melgip

É uma mistura de resina mástique dissolvida em essência de terebentina com adição de óleo. Muito utilizado durante o século XIX era considerado ideal para a pintura pois não mudava de cor quando secava, era fácil de aplicar e tinha um acabamento esmaltado. Todavia, passado pouco tempo escurece e torna-se quebradiço causando numerosos estalados.

Nó (da madeira)

Defeito da madeira que corresponde a uma porção de um ramo contida numa peça por ele ter ficado incluído no lenho durante o crescimento da árvore.

Óleos não secativos

Óleos que expostos ao ar não formam materiais altamente viscosos.

Óleos secativos

Óleos gordos, de origem animal, que desempenham um papel importante na pintura a óleo como **aglutinantes**, pois têm a propriedade de absorver o oxigénio e aplicados sobre uma superfície transformam-se com num tempo curto num estrato sólido e elástico. Os óleos secativos que são mais utilizados como **aglutinantes** são o óleo de linho, o óleo de papoila e o óleo de noz.

Oxidação

Reacção entre o oxigénio e um elemento susceptível de fixar este elemento por mecanismos muito diversificados podendo conduzir à sua destruição.

Parafina

É um derivado do petróleo. Material de baixo poder adesivo, sólido, duro, translúcido. É uma substância extremamente inerte.

Pigmentos

Substâncias que possuem uma cor acentuada, de origem mineral ou orgânico, natural ou sintética, utilizadas sistematicamente na realização de pintura. São partículas sólidas finamente separadas o que lhes permite dispersar-se no **aglutinante**. Para serem consideradas pigmentos, estas substâncias devem obrigatoriamente ser insolúveis no **aglutinante** utilizado.

Poder de absorção do óleo

É a quantidade de **aglutinante** oleoso necessária para converter a massa pulverulenta do **pigmento** numa pasta fluida. É expresso em percentagem. Os **pigmentos** com baixo poder de absorção, durante o processo de envelhecimento, estão menos sujeitos às alterações ópticas resultantes do amarelecimento do **aglutinante**. Os **pigmentos** escuros necessitam de uma percentagem mais elevada de óleo, o que pode conduzir a alterações na pintura.

Poder de cobertura

O poder de cobertura de um **pigmento** é dado pela sua capacidade de formar uma barreira opaca à penetração da luz. Esta característica está relacionada com a granulometria **de refração**, tanto maior é o poder de cobertura do pigmento. Há que considerar também o **índice de refração** do **aglutinante**.

Propriedades filmogéneas

Qualificam a propriedade de todas as substâncias dispostas sobre uma superfície formarem uma película sólida continua, não cristalina, aderente ao suporte.

Pulpe

Substância preparada com óleo de noz, resina mástique, litargirio e *white oil of Peter* (uma forma de essência natural).

Rasgão

Ruptura na continuidade de um suporte maleável (tela, pergaminho, papel) e que conduz à perda de matéria pictórica.

Reentelagem

É uma das mais antigas (a partir do século XVII) e, durante muito tempo, uma das mais frequentes operações na conservação de pintura sobre tela. Consiste na aplicação (colagem) de uma tela nova à tela original danificada, com o objectivo de reforçar o suporte debilitado.

Reintegração mimética ou ilusionista

Técnica de reintegração pictórica que, tal como o nome indica, procura uma unidade cromática com o original. A reintegração mimética não deve reconhecer-se nem ao perto, nem ao longe.

Reintegração pictórica

Intervenção que tem em vista a reconstituição da unidade ou integridade da pintura, por preenchimento com massas e aplicação de cor nas diferentes lacunas, estritamente limitadas ao seu contorno.

Reintegração visível ou diferenciada

Método de reintegração pictórica que procura reconstituir o desenho e mancha cromática, sem mistificar o original segundo os princípios da equivalência óptica. Pode ser feito através de várias técnicas como o *tratteggio*, o pontilhismo ou o tom neutro.

Resina

Substância amorfa, sólida ou semi-fluida de origem vegetal, animal ou sintética. Frequentemente faz-se a distinção entre: as resinas naturais, cuja característica fundamental é a de serem insolúveis em água, mas solúveis nos múltiplos **solventes** orgânicos; as resinas artificiais que provêm de uma modificação estrutural de uma resina natural através de meios apropriados; resinas sintéticas, originárias da síntese total da sua estrutura molecular.

Restauro

Tem por objectivo devolver a leitura aos objectos e restabelecer a sua unidade. A sua acção directa aplica-se sempre a um objecto singular. É uma intervenção efectiva no objecto que tem como finalidade recuperar o seu significado histórico ou artístico, ou seja, a sua legibilidade.

Solubilidade

Capacidade de uma determinada substância de se dissolver num líquido.

Solvente

Substância capaz de dissolver outra substância (solúvel).

Tecelagem

Modo de cruzar os fios de teia (fios esticados no tear) e de trama (fios contidos na naveta e que passam perpendicularmente aos fios da teia).

Velatura

Camada muito fina de cor aplicada como um véu sobre a superfície pictórica com o objectivo de modificar o tom.

Verniz de retoque

Diferencia-se do verniz final pela concentração média das **resinas**. Caracterizam-se pela elevada fluidez que permite penetrar profundamente nas camadas de pinturas pobres em **aglutinantes** para enriquece-las. Têm a função de fazer desaparecer localmente as zonas opacas, avivar tons, facilitar a aplicação de cor para assegurar a adesão de sucessivas camadas de pintura.

Verniz final

O verniz final é aplicado sobre toda a superfície pictórica sobretudo para protegê-la, mas também pelo seu efeito estético. Existem dois tipos de vernizes finais: vernizes finais brilhantes e vernizes finais mates. Os primeiros caracterizam-se pelo brilho que conferem à pintura. Os segundos contêm substâncias (cera de abelha, sílica coloidal, pigmento inerte de baixo índice de refração) que conferem à pintura um aspecto opaco.